

*Pablo
Neruda*

**EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO COMO SUMA DE VALORES Y
FUENTE DE IDENTIDAD.
ESTUDIO DE UN CASO: LA OBRA CONSTRUIDA DE PABLO NERUDA Y SU
"POÉTICA DEL HABITAR".**

Propuesta de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto

Tesis Doctoral

Autora

Monique Vetancourt León

Directores

Eduardo Mosquera Adell y Francisco González de Canales

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Universidad de Sevilla.

Portada: Firma de Pablo Neruda





**EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO COMO SUMA DE VALORES Y
FUENTE DE IDENTIDAD.
ESTUDIO DE UN CASO: LA OBRA CONSTRUIDA DE PABLO NERUDA Y
SU “POÉTICA DEL HABITAR”.
Propuesta de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto**

Tesis Doctoral

Autora

Monique Vetancourt León

Directores

Eduardo Mosquera Adell y Francisco González de Canales

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Universidad de Sevilla.

Portada: Firma de Pablo Neruda

"Solo hay dos vencedores firmes del olvido de los seres humanos: la poesía y la arquitectura; y esta última que, de una forma u otra, engloba a la primera, detenta más poder en su realidad; es bueno tener no solo lo que las personas han pensado y sentido, sino lo que sus manos han manipulado, su fuerza forjado y sus ojos contemplado todos los días de su vida".

John Ruskin, "Las siete lámparas de la arquitectura".

A Lalo y Blanca, siempre

A mi familia, la peruana y la española

I

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, sinceramente, a mis directores de Tesis Eduardo Mosquera Adell y Francisco González de Canales, por el interés y apoyo demostrado hacia este trabajo.

A mi familia en Chile, que me acogió con cariño y enseñó no solo las casas de Neruda, sino también la vida cotidiana de ese gran país.

A la Fundación Pablo Neruda, especialmente a Javier Ormeño, por su entusiasmo y valiosa información durante este proceso, así como a Ana María Olivares Rivas, directora general de la Fundación Manos Abierta para el Desarrollo.

Especial agradecimiento a los comentarios valiosísimos y correcciones de José Zafra Castro, compañero de fatigas y amigo.

A todas aquellas personas que sin saberlo, me han dado la tranquilidad, fuerza y compañía para terminar esta investigación.

A mi hija Blanca, el motor para empezar cada día, el motivo para seguir adelante.

INDICE DE CONTENIDOS

SINOPSIS	5
INTRODUCCIÓN.....	7
o.1.-Planteamiento del problema	7
o.2.-Objetivo general.....	9
o.3.-Objetivos específicos.....	9
o.4.-Estructura de la investigación	19
.....	

PARTE I.

CONCEPTUALIZACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL I. DIAGNÓSTICO GENERAL DE CONCEPTOS..... 25

I.1.-Conceptos que conviven en Europa.....	26
I.1.1- Instituciones de ámbito internacional. UNESCO. ICOMOS. ONU. OEA	36
I.1.2.-Textos fundamentales generados por la Legislación Internacional. Marco regulador a nivel internacional	41
I.2.- Conceptos y documentos que se manejan en América Latina. Evolución del concepto de Patrimonio Cultural e Identidad Cultural.....	46
I.2.1.- Aplicación de las Cartas y Recomendaciones de las Convenciones Internacionales en América y Chile	49
I.2.2.- Documentos de Ámbito latinoamericano	51
I.2.2.1.- Carta de Quito (1967).....	51
I.2.2.2.- Declaración de Oaxaca-UNESCO (1993).....	52
I.2.2.3.- Carta de Nara-ICOMOS (1994) y Declaración de San Antonio ICOMOS (1996).....	53
I.3.-Tutela del Patrimonio Cultural en Chile. Amparo de las casas de Neruda	54
I.3.1.-Reflexiones sobre el significado de "Patrimonio Cultural"	54
I.3.2.-Protección legal del patrimonio construido urbano. Instrumentos e Instituciones.....	55
I.3.3.- Textos nacionales chilenos sobre patrimonio y urbanismo	56
I.3.3.1.-Ley nº 17. 288 de Monumentos Nacionales (LMN)	56
I.3.3.2.-Ley General de Urbanismo y Construcciones (LGUC)	59
I.3.3.3.-Planes Reguladores Comunes (PRC)	61
I.3.3.4.-Otras leyes o normas que afectan al patrimonio urbano.....	63
Ley nº 19.300 de Bases del Medioambiente de 1994, modificada por la ley nº 20.417.....	63

CAPÍTULO II: MARCO CONCEPTUAL II ¿QUÉ SON LOS VALORES? TEORÍAS, NATURALEZA Y DEFINICIONES 65

II.1.- Metodología. Los valores reconocidos en el patrimonio construido monumental. Valor de identidad	78
II.1.1.- Definición de la metodología.....	80
II.1.2- Definición de valores objetivos.....	81
1 Valor histórico	81
2 Valor arquitectónico o formal	83
3 Valor de imagen o paisajístico o ambiental en el entorno.....	84
4 Valor urbanístico	87
5 Valor tipológico	88
6 Valor funcional o útil.....	89
II.1.3.- Definición de valores subjetivos	89
7 Valor artístico. Lo estético	89
8 Valor económico. Valor de uso y valor endógeno.....	92
9 Valor de identidad del bien	97
9.1 Valor de identidad.....	97
9.2 Antropológico o social	97
9.3 Valor simbólico	98

CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO. QUE SUCEDE EN CHILE EN LOS AÑOS DE VIDA DE PABLO NERUDA Y DESPUÉS, CONTADO A TRAVÉS DE LA FORJA DE LA IDENTIDAD CULTURAL, DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA MODERNIDAD Y DE LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE PATRIMONIO..... 99

III.1.- Desde principios del siglo XX a 1973: La crisis del Estado oligárquico y el comienzo de la modernización populista y desarrollista. (Neruda 1909-1973).....	103
III.2.- Desde 1973 a 1990: Dictadura con profundos cambios económicos, sociales y culturales y un intento por resucitar una versión de identidad de carácter militar. (Muere Neruda y se declaran Monumento Histórico Nacional dos de sus casas)	106
III.3.- Desde 1990 a 2013: Modernización neoliberal y surgimiento de un discurso identitario empresarial. (Declaración de la Sebastiana. Protección de Michoacán como Inmueble de Conservación Histórica. Vida de las casas protegidas. Gestión de la Fundación Neruda)	109

PARTE II
NERUDA. SU PATRIMONIO POÉTICO Y CONSTRUIDO

CAPÍTULO IV: CONOCIENDO AL POETA..... 115

IV.1.- La apropiación del espacio. La poética del habitar.....	115
IV.2.- La imagen de casa en Pablo Neruda. Las casas, su patrimonio. El espacio apropiado	123
1937-1939 Michoacán e Isla Negra	131
1952-1955 La Chascona	133
1959-1961 La Sebastiana	134

CAPÍTULO V: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA CONSTRUIDA DE NERUDA. Línea de la investigación exploratoria-descriptiva (eje A) 137

V.1.- Isla Negra.....	139
V.1.1- Historia cronológica de la vida “real y efectiva” de la casa de Isla Negra. (1939-1973).....	141
V.1.2.- Isla Negra sin Neruda. (1973-1990)	151
V.1.3.- Historia de la casa “protegida” (1990-2015)	153
V.2.- La Chascona.....	163
V.2.1- Historia cronológica (1952-1973)	165
V.2.2- La casa sin Pablo, con Matilde (1973-1990)	176
V.2.3.- Historia de la casa “protegida” (1990-2015)	177
V.3.- La Sebastiana	183
V.3.1- Historia cronológica de la vida “cotidiana” de la Sebastiana (1959-1961)	186
V.3.2.- La Sebastiana sin Neruda. (1973-2012)	191
V.3.3.- Historia de la casa “protegida” (2012-2015)	195
V.4.- Michoacán de los Guindos. La casa que no es Monumento Histórico Nacional	199
V.4.1- Historia cronológica de Michoacán. Pablo y Delia en la casa (1941-1955)	205
V.4.2.- Michoacán solo habitada por Delia del Carril (1955-1989)	216
V.4.3.- Historia de la casa protegida como Inmueble de Conservación Histórica (2010)	219
V.4.4.- Particularidades de la casa	224
Análisis espacial (Espacios exteriores, intermedios e interiores)	224
Análisis funcional	233
Análisis formal	234
Análisis de la relación con el entorno.....	234
V.4.5.- Antecedentes que se deben presentar en la solicitud de declaración de Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico para Michoacán	235

CAPÍTULO VI: APROPIACION DEL ESPACIO PERSONAL. OBJETOS EN LAS CASAS DEL POETA. "NATURALEZA DE LA COSA"	235
VI.1.- Objetos en los espacios interiores	240
VI.2.- Objetos en los espacios exteriores	
CAPÍTULO VII: DE LOS VALORES RECONOCIDOS EN LAS CASAS DE NERUDA. Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B)	254
VII.1.- ¿Qué se entiende por valores patrimoniales reconocidos?	254
VII.2.- Valores reconocidos en la casa de Isla Negra	261
VII.3.- Valores reconocidos en la Chascona	281
VII.4.- Valores reconocidos en la Sebastiana	289
VII.5.- ¿Qué sucede con Michoacán?	300
VII.6.- Valores que comparten las cuatro casas	303
VII.6.1.-Valor tipológico. Arquitectura doméstica y tipología casa-museo	303
VII.6.2.-Valor funcional o útil	306
VII.6.3.-Valor económico. Valor de uso y valor endógeno	311
VII.6.4.-Valor de identidad del bien	312
Valor de Identidad	313
Valor social o antropológico	318
Valor Simbólico	319

PARTE III

GESTION DEL PATRIMONIO DE NERUDA Y PROPUESTA DE LA RED DE CASAS Y LUGARES COMO PATRIMONIO CONJUNTO

CAPÍTULO VIII: GESTIÓN Y DIFUSIÓN	331
VIII.1.- Gestión después de la conservación activa	332
VIII.2.- Fundación Pablo Neruda. Gestión de las casas-museo de Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana. Gestión de las casas	337
VIII.3.- Fundación Delia del Carril. Gestión de la casa-museo Michoacán	345
VIII.4.- Ejemplos de figuras de protección y gestión de Bienes de Interés Cultural con categoría de "Sitio Histórico" en la Ley de Patrimonio Histórico español: Casos de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca	346
VIII.4.1.- Caso del poeta Juan Ramón Jiménez	355
1. Casa Natal Juan Ramón Jiménez	359
2. Casa Museo Zenobia y Juan Ramón	361
3. Casa de la calle Aceña de Juan Ramón Jiménez	363
4. El Paraje y la casa de Fuentepiña	364
5. El Cementerio donde reposan los restos de Juan Ramón y Zenobia, y la Ermita anexa de San Sebastián	366
6. Los bienes muebles de la colección de la Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez	368
VIII.4.1.1.- Justificación de la declaración de los Lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez como Sitio Histórico	371
VIII.4.1.2.- Conclusiones generales de esta justificación	375

VIII.4.2.- Caso del poeta Federico García Lorca	377
---	-----

1. La Huerta de San Vicente (Granada)	379
2. La Huerta de Tamarit.....	381
3. Camino de Fuente Grande Finca del Cortijo de las Pasaderas	383
4. La casa museo de Fuentevaqueros. Casa natal García Lorca	384
5. La casa de Valderrubio. Pinos Puente	385
6. Fuente de la Teja (Valderrubio)	387
7. La Casa de Frasquita Alba	388

VIII.4.2.1.- Justificación de la declaración de los Lugares vinculados con Federico García Lorca como Sitio Histórico.....	389
--	-----

VIII.4.2.2.- Conclusiones generales de esta justificación	396
---	-----

CAPÍTULO IX.- NUEVO VALOR: RED DE CASAS Y LUGARES COMO PATRIMONIO CONJUNTO 398

IX.1.- Caso del poeta Pablo Neruda 401

1. Casa de Temuco 1906-1920. Inicio de todo.....	402
2. Casa Michoacán 1941-1955	406
3. Casa de Isla Negra 1939-1973	408
4. Casa la Chascona 1952-1958.....	413
5. Casa la Sebastiana 1959-1961.....	416
6. Cantalao "El sueño de Neruda" 1968-1973.....	418
7. La Manquel 1972-1973. Último intento	421

IX.1.1.- Justificación de la elección de las casas y los lugares vinculados a Neruda que integran la Red propuesta como Patrimonio conjunto.

IX.1.2.- Justificación general de la propuesta de Red de casas y lugares vinculados a Neruda como Patrimonio conjunto.

IX.1.3.- Sitios Históricos; Itinerarios Culturales; Ruta Patrimonial Pablo Neruda; Rutas literarias y Red de casas y lugares como patrimonio conjunto.

CONCLUSIONES 443

Evolución del concepto de valor..... 445

Sobre el patrimonio cultural y su vinculación con la identidad cultural 450

Neruda en sus casas: El cuento de nunca acabar 452

Sobre la personalidad y la obra construida de Neruda 453

La propuesta de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto 457

ANEXO 459

Bibliografía general. Índice alfabético 461

Índice de ilustraciones..... 476

Láminas 1-8..... 486

SINOPSIS

En los últimos dos siglos Occidente ha experimentado un crecimiento exponencial de las funciones atribuidas al Estado. Del Estado mínimo del primer liberalismo se ha pasado al Estado asistencial, que no solo participa de un modo activo en la economía sino que prolonga su actividad a ámbitos como la sanidad, la educación o, por poner dos ejemplos más concretos, al control sanitario de los alimentos o a la prevención de riesgos laborales. Este incremento de las funciones del Estado solo ha sido posible gracias a un aumento paralelo de la base ciudadana que sustenta su legitimidad, lo que obliga a aquel a atender las demandas de una ciudadanía cada vez más exigente.

También en el ámbito de la cultura el Estado ha visto incrementadas sus funciones. En lo relativo a la protección y conservación del patrimonio histórico-cultural (objeto de esta tesis), el Estado ha dado un vuelco casi completo a la relación que mantenía con el patrimonio no ya a finales del siglo XVIII, sino incluso a comienzos del XX. Esto no ha sucedido de un modo espontáneo. Como señalamos antes, la creciente democratización del Estado le ha forzado a atender aspectos del patrimonio cultural que antes no eran tenidos en cuenta. Si la valoración de un bien es el requisito ineludible para su protección, observamos en estas últimas décadas una densificación semántica del concepto de valor patrimonial, lo que se ha traducido necesariamente en una mayor extensión de los bienes a proteger: a nuevos valores reconocidos, nuevos elementos (los comprendidos en esa dilatación del valor) sujetos a protección. El valor de un bien patrimonial no se ve ya confinado a sus calidades meramente formales, conforme a lo prefijado por un canon con vocación de objetividad (aunque marcadamente elitista), sino que se abre a nuevas consideraciones. En consecuencia, no se protege ya solo un palacio o una iglesia, sino también una danza, una barriada popular, un enclave paisajístico o incluso la casa de un poeta vinculado por su biografía a la identidad de una nación. Junto a esta ampliación del concepto de valor patrimonial y la consiguiente extensión de los bienes a reconocer, también se han sofisticado los instrumentos encaminados a que el bien ya reconocido sea adecuadamente conservado y pase a ser así disfrutado por las generaciones futuras. Al igual que no tiene sentido construir una autopista si no se mantiene luego en óptimas condiciones de uso, la protección de un bien no acaba con el reconocimiento de su valor, sino con una adecuada conservación y una gestión encaminada a potenciar todas sus posibilidades. En el ámbito del patrimonio cultural parece haberse producido en estas últimas décadas un círculo virtuoso que vincula las demandas crecientes de la ciudadanía, las nuevas conceptualizaciones elaboradas por la doctrina y, finalmente, las normativas sectoriales, tanto nacionales como internacionales.

Esta secuencia de hechos que conduce de la modernización económica y social a la democratización del Estado y al consiguiente aumento de sus funciones, presenta en el continente hispanoamericano ciertas particularidades. Por un lado, el proceso democratizador de las estructuras estatales no ha seguido una línea recta, sino quebrada, con tímidos avances y abruptos retrocesos; ello no puede desvincularse del problemático proceso de modernización económica, obstruido y distorsionado en múltiples ocasiones por el poder de una oligarquía incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos, lo que ha impedido el surgimiento de una clase media políticamente relevante y ha apartado a la clase trabajadora de los beneficios del estado asistencial en su versión no populista. La amenaza cierta o imaginaria (durante la Guerra Fría) de que todo esto colapsara en una revolución comunista, alteró aún más los procesos de modernización social y económica y de ampliación de la base legitimadora del Estado. A esta compleja trama, no muy distinta de la existente hasta casi ayer mismo en países como España o Portugal, se añade una hebra más: la de un indigenismo que idealiza las estructuras políticas y económicas de la América pre-colonial. La formación de la identidad en muchos países hispanoamericanos pasa por digerir esta traumática "lucha de civilizaciones" que tuvo su origen hace quinientos años. Esta añoranza de los "buenos viejos tiempos" ha actuado a menudo como freno de la modernización económica y de la democratización política, por entender muchos de sus teorizadores que tales procesos no eran sino nuevas sujeciones al yugo (neo)colonial. A veces, sin embargo, este sentimiento ha actuado como elemento dinamizador. En el caso que nos atañe, no cabe duda de que algunos de los valores del patrimonio histórico-artístico de "nueva generación" (simbólicos, paisajísticos, de identidad) han cobrado especial relevancia en Hispanoamérica gracias a esta llamada al pasado y a la conservación de todo lo bueno que hay en él. En el caso de otros valores, sin embargo, su normativa ha ido a remolque de la europea.

La presente tesis pretende abordar esta problemática mediante el estudio de un caso concreto: el proceso que ha conducido en las últimas décadas a la protección de las casas del poeta chileno Pablo

Neruda. Gran amante de la arquitectura y adicto confeso al coleccionismo, colaboró de un modo activo en la construcción de algunas de sus casas, en sus sucesivas ampliaciones y remodelaciones, así como en el modo de poblar sus interiores y exteriores con todo tipo de objetos y enseres. Por esta relación especial del poeta con la arquitectura, el paisajismo y el interiorismo, por esa su peculiar “poética del habitar” conforme a la cual su casa era una especie de poema siempre inacabado, las casas de Neruda suman un valor más a la larga lista de nuevos valores protegidos: un valor que reconoce la vinculación del poeta con su obra construida de un modo tan estrecho que somos capaces de descubrirlo en ella con la misma emoción que en cualquiera de sus versos. Así pues, veremos cómo un Estado aquejado de todas las patologías propias del subcontinente remodela su normativa y ajusta su mentalidad para, a partir de 1990, reconocer el valor de dos de las casas del poeta y la tercera en 2012 y pasar a tutelar luego, gracias a la Fundación Neruda, con mayor o menor fortuna, su protección y gestión. Nos preguntaremos también por qué no ha recibido idéntico trato la primera de las casas que habitó Neruda en Chile como poeta ya mundialmente reconocido, tras su regreso desde España en 1937. Y, mirando esta vez al futuro, expondremos nuestra propuesta de “Red de casas y lugares de Pablo Neruda como Patrimonio Conjunto”, tomando como base para ello los ejemplos de otras casas vinculadas a escritores (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca) que han sido protegidas —o están en curso de serlo— bajo la categoría de “Sitio Histórico”, establecida por la Ley de Patrimonio Histórico Español.

Pasaremos, pues, en este trabajo de lo general a lo particular, del pasado al presente (sin perder de vista el futuro), de lo más concreto a lo más abstracto, en un recorrido sinuoso que tratará de explorar la más reciente historia de la protección del patrimonio cultural en Chile y en el mundo, y de las consecuencias que de esa historia puedan extraerse para el caso concreto que nos ocupa. Conforme a ello, la tesis se estructura del siguiente modo:

La primera parte la integran tres capítulos bien diferenciados: (1) el primero traza un rápido recorrido por los conceptos sobre los que se sustenta nuestro trabajo, ilustrando a continuación el modo en que tales conceptos se han incorporado (o no) a los textos normativos nacionales o internacionales que pudieran afectar a la protección de las casas de Neruda; (2) el segundo eleva el nivel de abstracción para tratar de explicar, desde una perspectiva multidisciplinar, qué son esas realidades (o irrealidades) que comúnmente llamamos “valores”, repasando asimismo los valores reconocidos en el patrimonio (concretamente en el patrimonio arquitectónico) conforme a la metodología aquí propuesta; (3) el tercero describe un periodo amplio en la historia de Chile (desde comienzos del siglo XX hasta el día de hoy), deteniéndose en temas tales como la construcción de la identidad chilena y su problemático advenimiento a la modernidad, todo ello en relación con la evolución del concepto de patrimonio, desde la crisis del Estado oligárquico hasta nuestros días. Pretendemos con ello situar la vida y obra de Neruda en su contexto político-social y cultural.

La segunda parte de la tesis se compone a su vez de cuatro capítulos. (4) En el primero comenzamos a conocer a Neruda y exploramos cómo es el espacio que concibe para sus casas, su imagen de casa y su “poética del habitar”. (5) En el segundo se explica la obra construida del poeta dentro de lo que hemos denominado *Línea de la investigación exploratoria-descriptiva (eje A)*: haremos para ello un recorrido por las casas de Isla Negra, La Chascona, La Sebastiana y, por último, la casa Michoacán. (6) En el tercero conoceremos también la escala menor de las casas, demorándonos en el estudio del Neruda coleccionista. (7) En el cuarto planteamos cuáles son los valores reconocidos en las casas, haciendo hincapié en el *valor de identidad del bien*, dentro de lo que hemos llamado *Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B)*.

La tercera parte de la tesis se compone de dos capítulos: (8) el primero se centra en el estudio de la gestión y difusión actual de las casas de Neruda, las cuales funcionan al día de hoy como casas-museo, y nos basaremos para ello en la información proporcionada por la Fundación Neruda y la Fundación Delia del Carril. Para proponer la “Red de casas y lugares de Neruda como patrimonio conjunto” se lleva a cabo un estudio comparativo con ejemplos de otras casas de escritores protegidas dentro de la categoría de “Sitio Histórico” establecida por la Ley de Patrimonio Español, como son los lugares vinculados al poeta Juan Ramón Jiménez y los “lugares lorquianos”, asociados a la figura de Federico García Lorca. (9) En el segundo capítulo plantearemos por fin el valor de la “Red de casas y lugares del poeta Neruda como patrimonio conjunto”, incluyendo en él otras de sus obras no descritas con anterioridad.

El último epígrafe trata de acotar las cuestiones planteadas en la tesis y de lanzar una serie de conclusiones, encaminadas todas a justificar el valor patrimonial que la obra construida de Neruda ha ido

adquiriendo en un lento y particular proceso de reconocimiento: conclusiones relativas al tratamiento de los valores en la actualidad, a la personalidad y la obra construida de Neruda y, finalmente, al patrimonio cultural y su vinculación con la identidad de los pueblos.

INTRODUCCIÓN

0.1.- Planteamiento del problema

La presente investigación se abre con una pregunta sobre la suerte que habrían corrido tres de las casas del poeta Pablo Neruda si no hubieran sido protegidas mediante su declaración como Monumentos Históricos Nacionales. Nos referimos a las casas de Isla Negra y la Chascona, declaradas en 1990, y la Sebastiana, declarada Monumento en 2012. La primera respuesta que a uno se le ocurre es la de suponer que estas casas, que forman hoy para muchos parte indudable del patrimonio cultural chileno, habrían desaparecido o estarían en ruinas, ya que para que un *bien* permanezca en el tiempo, como se ha demostrado en innumerables ocasiones, resulta esencial como primer paso su protección.¹

Surge entonces otra pregunta: ¿por qué no se declaró también como Monumento Histórico Nacional la casa Michoacán, primera propiedad conocida de Neruda en Chile? ¿Acaso no cuenta también con valores suficientes para justificar su protección? ¿Qué criterios aplicamos en la valoración de unas casas y dejamos de aplicar en la de otras?²

Si para iniciar el proceso de declaración de un inmueble se requiere tan solo que el Estado, Ayuntamientos, Organismos Oficiales, entendidos o particulares así lo propongan tras haber reconocido algún valor en él, inquieta pensar que su suerte (en este caso cuatro ejemplos de arquitectura) dependa de una valoración meramente subjetiva y azarosa. Resulta cuanto menos curioso pensar cómo la casualidad, la intención de unos pocos, el amor a ciertos inmuebles o recuerdos,³ la decisión consciente, el rol del Estado, el negocio, el conocimiento, los entendidos eficaces, los responsables, han hecho que numerosos inmuebles se hayan protegido y declarado Monumentos Nacionales, Zonas Típicas, Monumentos Públicos, Conjuntos Históricos o Santuarios de la Naturaleza.⁴ Gracias a este primer gesto, intención deliberada y valoración, perduran en nuestros días no solo ya iglesias o grandes obras arquitectónicas propuestas para su protección por entendidos en la materia,⁵ sino también arquitecturas menores, propuestas por cualquier persona interesada, que nos permiten seguir conociendo la historia de los pueblos.⁶

¹ En la entrevista realizada en agosto de 2015 en Santiago de Chile, al conservador-restaurador Javier Ormeño, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda, nos comentaba que en el caso concreto de las casas de Neruda la declaración ha sido más bien una herramienta, más que un punto de partida. Ejemplo de ello es La Sebastiana, que pasó casi 10 años funcionando como museo antes de que se iniciaran las gestiones de declaración a raíz de la amenaza de habilitación de un restaurante/centro de evento a su lado. Lo mismo sucede con La Chascona, que pasó 4 años funcionando como museo/biblioteca antes de su declaración como Monumento.

² El caso de Michoacán, es distinto. Teniendo potencial ha sufrido un evidente deterioro en el tiempo, no contaba con colecciones de objetos importantes y no se gestionó de manera sustentable: según la opinión personal de Javier Ormeño, la diferencia no estaba tanto que si se hubiese protegido con una declaración sino en su gestión. Entrevista realizada en agosto de 2015 en la Fundación Neruda, Santiago de Chile.

³ Ejemplo de este interés es la férrea dedicación de Matilde Urrutia, última mujer de Neruda, que consigue reunir, ordenar y acrecentar el legado del poeta. Acometió la enorme labor de publicar su obra póstuma y dio término a sus propias memorias, "Mi vida junto a Pablo Neruda", publicada por la Fundación. Además, su forma extraordinariamente frugal de vida y sus acertadas decisiones, preservaron la obra construida del poeta, todo un patrimonio cultural que ahora gestiona la Fundación Neruda.

⁴ La Ley n° 17288 de Monumentos Nacionales chilena nombra que los Monumentos Nacionales son los bienes patrimoniales que destacan por su importancia histórica, cultural, natural, científica, entre otros, y se dividen en estas cinco categorías: 1.- Monumentos Históricos; 2.- Zonas Típicas; 3.- Monumentos Públicos; 4.- Monumentos Arqueológicos; 5.- Santuarios de la Naturaleza. De estas categorías, las que se relacionan más directamente al área arquitectónica y urbana y que son motivo de esta investigación corresponden a los Monumentos Históricos (MH) y a las Zonas Típicas (ZT).

Publicada por el Ministerio de Educación, Gobierno de Chile, Ley n° 17288 de Monumentos Nacionales y leyes relacionadas 2016, Diario Oficial el 4 de febrero de 1970: Págs. 13-22.

⁵ Concretamente en el caso chileno, veremos como en el pasado, la protección del patrimonio junto con la instalación de monumentos conmemorativos, eran facultades controladas casi exclusivamente por el Estado, constituyéndose en dispositivos culturales fundamentales en la construcción y reproducción de la identidad nacional. Sin embargo, en la actualidad se aprecia como las comunidades locales reclaman para ellas ese derecho de decidir lo que es patrimonial y cómo administrarlo. Se habla de este tema también en el capítulo III de esta investigación, cuando el Estado es el impulsor nato del concepto de patrimonio que manejó durante mucho tiempo la formación de la identidad cultural oficial. Este interesante tema es tratado por Salim Rabí Contreras, en su tesis de doctorado "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Págs. 89-117.

⁶ Es muy reciente en la historia la incorporación de arquitecturas menores para ser protegidas y que formen parte de la identidad de una sociedad o nación. Hasta entonces, solo los edificios emblemáticos eran propuestos para ser protegidos y para formar parte del patrimonio cultural.

Con estas preguntas así formuladas sobrevino la discusión acerca de los distintos métodos o maneras de valorar patrimonialmente un inmueble, ya que la valoración es requisito imprescindible para justificar su protección, para saber qué conservar de ese inmueble, y para conseguir que las personas acaben por identificarse con ellos. Solo así, según entendemos en esta investigación, tiene sentido perpetuar la existencia de un bien para que forme parte de la identidad cultural de un pueblo o de la memoria de una nación.

Para conseguir la declaración de un inmueble hace falta así que posea algún valor. Pero, ¿qué son los valores? ¿Con qué criterio o criterios valoramos un bien? ¿Y de qué valores hablamos: arquitectónicos, históricos, tipológicos, simbólicos? Del limitado concepto que se manejaba a principios del siglo XX del valor de un inmueble, queda ya poco. La historia de la protección del patrimonio experimenta un primer cambio cuando se entiende que el patrimonio de una ciudad, de un pueblo o de un país no lo forman solo los edificios emblemáticos o arquitectónicamente bellos (los únicos que a principios del siglo XX se protegían gracias a sus valores formales), sino que tal patrimonio se encuentra también en modestas construcciones, grupos de viviendas, zonas típicas, paisajes, danzas, música; en definitiva: en todo aquello que acaba formando parte de la identidad de una ciudad, pueblo o nación, es decir, en un *bien* entendido como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana, término que aparece por primera vez en la Convención para la protección de los bienes en caso de conflicto armado de la UNESCO en 1954.⁷

Hemos comprobado que con el paso del tiempo ha cambiado la manera de apreciar el patrimonio. Se abarca ahora un número mayor de obras arquitectónicas: no solo la arquitectura-objeto (Monumento), sino también los Conjuntos, el Centro Histórico, el Sitio Histórico, el Paisaje Cultural, la Arquitectura Industrial, la Arquitectura Vernácula, etc. Este cambio en los modos de pensar y valorar ha permitido ampliar nuestro bagaje cultural, de modo que la protección de los bienes se halla hoy en día más generalizada y garantizada. Sabemos que la protección de un inmueble se fundamentaba tradicionalmente en la valoración de dicho patrimonio conforme a criterios *materiales y formales*, y que solo más tarde surge un nuevo modo de reconocimiento fundado en *valores subjetivos-intangibles*. La forma tradicional de valorar se hallaba muy ligada a la doctrina objetivista; en contrapartida, el reconocimiento de los valores intangibles se relaciona con la doctrina subjetivista de la axiología.⁸

⁷ En el preámbulo del texto de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954, La Haya, 14 de mayo de 1954; se reconoce que los bienes culturales han sufrido graves daños en el curso de los últimos conflictos armados y que, como consecuencia del desarrollo de la técnica de la guerra, están cada vez más amenazados de destrucción; convencidos de que los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad, puesto que cada pueblo aporta su contribución a la cultura mundial; considerando que la conservación del patrimonio cultural presenta una gran importancia para todos los pueblos del mundo y que conviene que ese patrimonio tenga una protección internacional; inspirándose en los principios relativos a la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado, proclamados en las Convenciones de La Haya de 1899 y de 1907 y en el Pacto de Washington del 15 de abril de 1935; y considerando que esta protección no puede ser eficaz a menos que se organice en tiempo de paz, adoptando medidas tanto en la esfera nacional como en la internacional; se decide adoptar todas las disposiciones posibles para proteger los bienes culturales. Este novedoso texto íntegro puede encontrarse en la página de la UNESCO. [Portal.unesco.org/.../ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=...](http://portal.unesco.org/.../ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=...)

⁸ Aunque desarrollaremos más adelante el tema de los valores, incluimos la definición de axiología o también llamada "filosofía de los valores", como la rama de la filosofía que estudia la naturaleza de los valores y juicios valorativos http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=axiologia.

El término *axiología* fue empleado por primera vez alrededor del año 1902. La reflexión explícita acerca de los valores, sin embargo, es anterior a la noción de axiología y puede remontarse a Hume (1717-1776), quien se preocupa principalmente por los valores morales y estéticos. La teoría de David Hume define los valores como principios de los juicios morales y estéticos (ver HUME, David: "Resumen del Tratado sobre la Naturaleza Humana", Santillana, 1996), visión que será criticada por Friedrich Nietzsche y su concepción genealógica de los valores (ver NIETZSCHE, Friedrich W.: "La genealogía de la moral" (trad. de Andrés Sánchez Pascual), Alianza Editorial, Madrid, 1996.), según la cual no sólo los juicios estéticos y morales dependen de valores, sino que hasta las verdades científicas y las observaciones cotidianas responden a ciertos valores y formas de valorar. La investigación de una teoría de los valores ha encontrado también una aplicación especial en la ética y en la estética, ámbitos donde el concepto de valor posee una relevancia específica y es a la que nos referimos en esta investigación. Algunos filósofos como los alemanes Heinrich Rickert o Max Scheler han realizado diferentes propuestas para elaborar una jerarquía adecuada de los valores (ver SUANCES Marcos, Manuel: "Max Scheler. Principios de una ética personalista", Herder Editorial S.L., Barcelona, 1986). En este sentido, puede hablarse de una "ética axiológica", que fue desarrollada, principalmente, por el propio Scheler y Nicolai Hartmann, a quienes nos referiremos cuando hablemos del significado del valor. De acuerdo con la concepción tradicional de Scheler, los valores pueden ser objetivos o subjetivos. Ejemplos de valores objetivos incluyen el bien, la verdad o la belleza, siendo finalidades ellos mismos. Se consideran valores subjetivos, en cambio, cuando estos representan un medio para llegar a un fin (en la mayoría de los casos caracterizados por un deseo personal). Además, los valores pueden ser fijos (permanentes) o dinámicos (cambiantes). Los valores también pueden diferenciarse con base en su importancia y pueden ser conceptualizados en términos de una jerarquía, en cuyo caso algunos poseerán una posición más alta que otros. Ver SCHELER, Max: "Ética", Caparrós Editores, Colección Esprit, Madrid, 2007 y HARTMANN, Robert: "La Estructura del Valor: Fundamentos de Axiología Científica", Fondo de Cultura Económica, México, 1959: Pág. 334. Sobre el valor y la naturaleza del valor hablaremos en el capítulo II y en el capítulo VII de esta investigación.

0.2.- Objetivo general

La hipótesis que sustentamos en esta investigación tiene que ver con una nueva forma de entender el *valor* que, al ser más amplia que la tradicional, conduce a un nuevo modo de valorar el patrimonio. Pretendemos demostrar y justificar que el valor patrimonial de un *bien* está relacionado no solo con el objeto en sí (como material), sino con las cualidades que le otorgan las personas que lo identifican como tal, y con su relación permanente con la sociedad. Ejemplo de esta idea es el patrimonio inmaterial. Si cualquier elemento inmaterial puede ser considerado como parte del patrimonio es porque suponemos que el reconocimiento de sus valores no tiene siempre que ver con el valor formal. La definición de *valor patrimonial de un bien* adquiere así un carácter más global, lejos de calificativos excluyentes, pareciéndonos acertado asumir que tanto lo material como lo inmaterial puedan ser considerados “patrimoniales”. Los vínculos que existen entre el individuo y el objeto patrimonial son a lo que nos referiremos cuando hablemos de valores atribuidos al patrimonio para que sean considerados como tales, convirtiéndose en símbolos de las diferentes culturas presentes o pasadas y en elementos de identidad cultural.

Resulta importante señalar que la valoración se circunscribe siempre a unos objetos en un territorio y sociedad concretos, lo que nos llevará a construir un marco teórico y un contexto histórico que desarrollaremos en capítulos específicos. Entre el grupo inmenso y heterogéneo del patrimonio, nos centraremos en el que atañe directamente al escenario en el que de un modo habitual se desarrolla nuestra vida: el patrimonio construido.

Así, el objetivo último de este discurso será el de elaborar una perspectiva patrimonial a partir del reconocimiento de los valores con una metodología abierta, sabiendo que la atribución de valores depende en gran medida de la calidad de las fuentes de información disponibles sobre ellos y de la capacidad de entenderlas; que se alimenta en la actualidad más que nada de valores subjetivos como el de la identidad; que los valores que se atribuyen al patrimonio cultural pueden variar entre diferentes culturas y en una misma cultura a través del tiempo; que conforme a cómo evolucionamos, modificamos también nuestro entorno y, sobre todo, que nuestra perspectiva de las cosas en él varía, lo que implica que no deben establecerse criterios fijos sobre los que fundar los juicios de valor.

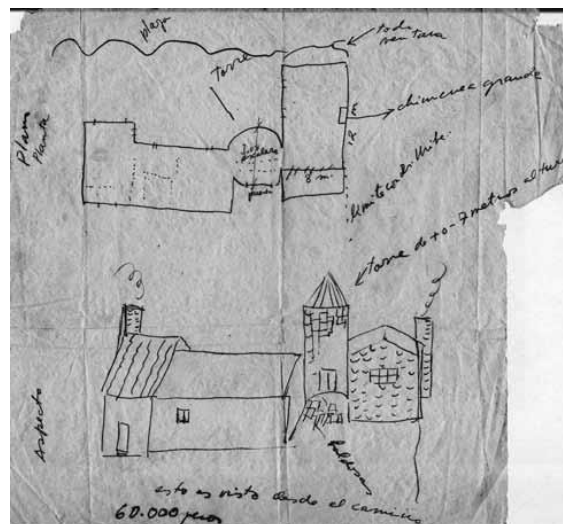
0.3.- Objetivos específicos

Concretamente centraremos nuestra investigación en un análisis del valor de los bienes arquitectónicos y, más específicamente, en los declarados Monumentos Históricos Nacionales, tomando como ejemplo las casas de Pablo Neruda.⁹ Cada Monumento (casa) del que hablaremos está dotado de una especial significación. Cada uno de ellos se presenta en primer lugar como un documento histórico que atestigua los avatares que ha sufrido a lo largo de su vida; es portador también de una determinada expresión artística ligada a su materialidad; de la misma forma, la comunidad a la que pertenece le atribuye un valor simbólico en base a su aprecio como objeto arquitectónico. Por lo tanto, la concreción de los valores que han de ser reconocidos supone un proceso de la máxima importancia.

Así, la manera de valorar el patrimonio que proponemos se encuentra muy ligada a la importancia de la experiencia sentimental o visión individual del que contempla el inmueble; a ello llamaremos el *valor de identidad de un bien*, compatible con los derivados de su realidad formal u objetiva.

⁹ En la primera parte de la tesis hablaremos de conceptos como bien o monumento, e interesa la definición dada de Monumento Nacional, que es la categoría de protección que tienen a día de hoy tres de las casas de Neruda, que son objeto de esta investigación. Dice el Artículo 1º, Título I, de la Ley Nº17.288 de Monumentos Nacionales: “Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, las piezas u objetos antropo-arqueológicos, paleontológicos o de formación natural, que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional o en la plataforma submarina de sus aguas jurisdiccionales y cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia; los santuarios de la naturaleza; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo. Su tuición y protección se ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la ley”.

Publicada por el Ministerio de Educación, Gobierno de Chile, Ley nº 17288 de Monumentos Nacionales y leyes relacionadas 2016, aparece en el Diario Oficial el 4 de febrero de 1970: Pág.13.



(1) Una de las casas (objeto) que son motivo de esta investigación. Segundo esbozo de Neruda a propósito de la primera ampliación de la casa de Isla Negra en 1943. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.

El tema de los valores fue ya objeto de estudio por Sócrates, Platón o Aristóteles. La filosofía griega reflexionó sobre estos problemas dentro de lo que llamó "*filosofía práctica*". Comenzó por constatar intuitivamente la existencia de valores, y sólo después se ocupó de su análisis filosófico.¹⁰ En la vida real el hombre aprende primero a estimar y a desestimar, a evaluar y a devaluar, en fin, a valorar, antes de tomar conciencia plena de qué es en sí el valor o determinado tipo de valor, e indagar acerca del camino de su conocimiento y exposición teórica.

La axiología, como reflexión filosófica acerca de los valores (no sólo morales), alcanzó sin embargo su auge en el siglo XX. La axiología estudia la naturaleza o esencia de los valores y de los juicios de valor. Será con Max Scheler (1875-1928) cuando se llegue a diferenciar el bien del valor. Scheler criticó a Kant por no haber logrado esto, y señaló que los bienes son cosas que poseen valor, mientras que los valores son esencias en sentido husserliano,¹¹ es decir, cualidades gracias a las cuales las cosas se convierten en bienes. La concepción de Scheler niega que los valores puedan ser captados mediante la razón, aunque reconoce que el carácter objetivo de los mismos resulta evidente para la intuición emocional. Su propuesta de jerarquización de los valores, de la cual hablaremos más adelante, resulta muy rígida: los valores sensibles son considerados siempre inferiores a los religiosos, de manera absoluta.¹² A diferencia de Scheler, José Ortega y Gasset (1883-1955) no cree que los valores puedan percibirse. Según el filósofo español, los valores son "*cualidades de tipo irreal*"; por eso no pueden ser directamente percibidos. Se perciben los objetos, no los valores. Además, a juicio de Ortega, todo valor es siempre superior, equivalente o inferior a otros valores: los valores ocupan diferentes rangos, gracias al uso de nuestra preferencia de una cosa sobre la otra. Esa cualidad que llamamos "*preferir*" nos revela que los valores conforman una rigurosa jerarquía de rangos fijos e inmutables.¹³ Para los autores que hemos visto, los valores son entidades irreales y objetivas y, como tales, no pueden ser captadas a través de la razón.

Posteriormente se desarrollaron otras tesis, como la del neopositivismo, que sirvieron de base para profundizar en un importante aspecto de la cuestión: el lógico. Desde este punto de vista, a los juicios de valor les resulta ajeno el contenido fáctico, propio de los juicios de hecho, pues las valoraciones no añaden ni sustraen nada al ser del objeto. Esta tesis es llevada aún más lejos por A. J. Ayer (vinculado al Círculo de Viena y el empirismo lógico), quien llega a señalar que los juicios de valor se limitan a expresar los

¹⁰ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Antigüedad y edad media) tomo I, Editorial Herder, Barcelona, 1995: Págs. 85-164.

¹¹ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Pág. 505.

¹² *Ibid.*, Pág. 493-497.

¹³ CARRERO Márquez, Oliver: "El papel de los medios en la construcción de valores en la sociedad. Un estudio aplicado al cuarto milenio", Tesis de doctorado del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la información, Universidad Complutense de Madrid, ESIC Editorial, Madrid, 2015: Pág. 184. Y ORTEGA Y GASSET, José: "El tema de nuestro tiempo", Calpe Madrid, 1923. Ver capítulos VII. Págs. 99-102.

sentimientos del hablante. Estas teorías causaron un gran impacto en su momento, llegando a sustentar las bases del enfoque subjetivista y relativista de los valores y de su jerarquía. En esta tesis expondremos el pensamiento subjetivista de autores como Sartre, Alexius Meinong, Ehrenfels o Ralph Barton Perry, entre otros.

Los teóricos de formación marxista, por su parte, plantearon que el valor es la expresión del contenido social del objeto: los valores son objetivos porque la actividad práctico-material en la que surgen también es objetiva, y porque son expresión de las necesidades sociales. Esto les llevó a diferenciar entre valores materiales y espirituales, y a reconocer el condicionamiento de los segundos por los primeros en el proceso socio-histórico. Es un mérito indiscutible de los teóricos del marxismo haber insistido en el contenido socio-histórico de los valores y de su jerarquía. Sin embargo, resulta problemático ver los valores como algo puramente objetivo-material, pues en la actividad práctica humana también se halla presente el elemento subjetivo-ideal que se materializa o cosifica en los objetos transformados por el hombre para satisfacer las necesidades sociales.¹⁴

Podríamos hablar de otros movimientos filosóficos que resaltan la importancia del valor, tales como el romanticismo, el existencialismo, la fenomenología, el estructuralismo, el personalismo, etc; pero no es ese el objetivo de esta investigación. Estas bases de conocimiento nos llevan a la sencilla conclusión de que para proteger y luego conservar el patrimonio arquitectónico hay que partir del reconocimiento de sus valores; en nuestro caso, de los valores estéticos. Dentro de estos valores se hallan, como ya hemos dicho, también los formales, que fijarán los límites de la intervención (rehabilitación, reforma, ampliación) en el inmueble y nos conducirán a plantear un tipo de gestión u otra. Ahora bien, al realizar una aproximación a la naturaleza de los valores, surgen innumerables interrogantes en ningún caso nuevos, como: ¿los valores son subjetivos u objetivos?, ¿cómo los captamos?, ¿cuál es la validez del criterio para establecer los valores de un bien? En esta investigación se busca reflexionar sobre estas cuestiones.

Nos posicionamos de antemano sobre la primera de las cuestiones planteadas manifestando que los valores no pueden encuadrarse en posturas solo objetivas o solo subjetivas. Creemos que los valores recurren tanto a la experiencia subjetiva (emociones, deseos, sentimientos), como al estrato más objetivo del hombre: a su lenguaje y a su inteligencia; por lo tanto, a su totalidad. Esta postura que no excluye los valores objetivos frente a los subjetivos o viceversa ya ha sido tratada por filósofos como Frondizi,¹⁵ si bien este autor se ha centrado más en cuestiones relativas al valor ético y moral. Sin embargo, también es aplicable al valor *estético*, que es el que aquí nos ocupa.¹⁶ En realidad, la axiología contemporánea tiende a superar la oposición entre subjetivismo y objetivismo de los valores al sostener que estos contienen aspectos tanto subjetivos como objetivos. El subjetivismo muestra la conveniencia de no olvidar la actividad del sujeto que valora, una actividad marcada por condicionamientos psicológicos, sociológicos y culturales: los valores son valores de una sociedad y los individuos, en su proceso de socialización, los aprenden (o los rechazan). El objetivismo subraya la importancia de analizar las características de la *cosa* que consideremos un valor: sostiene que los valores no son arbitrarios ni gratuitos, sino siempre

¹⁴ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988. Págs. 157-175.

¹⁵ FRONDIZI, Risieri: (Posadas, 20 de noviembre de 1910 - ibidem, 1985) fue un filósofo y antropólogo argentino que plantea su tesis central acerca de la naturaleza de los valores inherentes al ser humano, desde una metodología estructuralista. La problemática de los valores ha ocupado un lugar importante entre las preocupaciones filosóficas de los pensadores latinoamericanos, sobre todo a partir de las décadas iniciales del siglo XX. Entre los autores que en este sentido requieren especial atención se encuentra Risieri Frondizi, por la importancia teórica y originalidad de sus ideas y por su propia intención de sistematizar y dar a conocer el pensamiento axiológico en el continente. El libro fundamental donde aparecen estos conceptos es FRONDIZI, Risieri: "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958.

Otros libros que nombraremos del mismo autor son: "El punto de partida del filosofar", Editorial Losada, Buenos Aires, 1945 y reeditado en el 1957; "Hacia la universidad nueva", Resistencia, Universidad nacional del nordeste. Departamento de extensión universitaria y ampliación de estudios 1958; "La Universidad en un Mundo de Tensiones: Misión de las Universidades en América Latina", Buenos Aires, Paidós, 1971; "Introducción a los problemas fundamentales del hombre", Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1977; "Descartes. Discurso del Método", Alianza Editorial, Madrid, 1988.

¹⁶ Una primera definición de lo que entendemos por valores estéticos son los juicios de valores sobre la base de la apariencia de un objeto, y las respuestas emocionales que provoca. Si bien es complicado analizar objetivamente los valores estéticos, con frecuencia se convierten en una importante herramienta para determinar su valor general. El concepto de "valor estético" se refiere al valor que hace que un objeto sea una "obra de arte". La naturaleza exacta de este valor es un tema principal de debate entre los filósofos, quienes discuten sobre la naturaleza de la estética y la belleza. En esta investigación no hablaremos de valores morales ni éticos, sino solo de valores estéticos de los objetos. Ver ORTEGA Y GASSET, José: "El tema de nuestro tiempo", Calpe Madrid, 1923. Ver capítulos VII. Págs. 99-115.

compartidos. Anotaremos en el desarrollo de la investigación otras posiciones afines desde la hermenéutica.

También debemos tener presente que los valores patrimoniales tienen que ver con el pasado, aun cuando se lean siempre desde un presente en continuo cambio, mediante la actualización de nuestra *"mirada histórica"*. Sobre este tema afirma José Ramón Sierra: *"La coincidencia de intereses entre una obra producida en un tiempo pasado o remoto y un lector espectador diacrónico a ella, suele entenderse precisamente como una condición imprescindible para su verdadera contemporaneidad, aun a costa de presentársenos vacía de sus servicios originales, aunque plena de otras comunicaciones, esto es, como monumento"*.¹⁷ Esta situación la encontraremos siempre en el sujeto que valora un objeto en un lugar determinado, en una sociedad concreta y en un tiempo presente.

A propósito de la variable tiempo, dice Marta García de Casasola: *"La aproximación a lo patrimonial, por lo tanto, implica situarse en un terreno movedizo, aparentemente situado en lo presente. En un presente que no existe, sino que se caracteriza por ser un estado en transición entre el pasado y el futuro. El reconocimiento del pasado que está pasando nos conduce a dos situaciones: aquella en la que el presente se define a partir de un pasado que se actualiza, y aquella en la que se entiende el pasado como posible futuro, en el sentido de aquello que se proyecta"*.¹⁸

Con relación a la evaluación patrimonial de un inmueble, adoptamos en esta investigación una postura que, reconociendo los valores materiales y formales fijos (pues hablamos de obras construidas o bienes tangibles), subraya el *"valor subjetivo"* (valor intangible), entendido como aquel que motiva y/o responde, por una parte, a los valores culturales propiamente dichos (historia, arte, ciencia, estética, etc.) y, por otra, a la inteligencia y a los factores no racionales, subjetivos, de la naturaleza humana, y a la importancia de la visión individual: sentimientos, memoria, emociones, sensaciones, sensibilidades, evocaciones, espiritualidad, símbolos, etc... de quien valora. Esta manera de evaluar el patrimonio la desarrollaremos con una metodología que considera siempre tres conceptos definitorios de lo arquitectónico, y que nos servirá como patrón de análisis para valorar cualquier objeto o bien:

- En todo bien patrimonial debe considerarse la evolución de su materialidad y de su forma, requisito indispensable para poder *"leer"* e interpretar el objeto, lo que implica el reconocimiento de unos valores que residen en la esencia del propio objeto o de su arquitectura. Esto se consigue gracias a la búsqueda de valores objetivos como el valor histórico, el arquitectónico o el estético;
- Todo bien patrimonial guarda una relación íntima con su entorno, sea ciudad, casco histórico o naturaleza, vinculación que permite valorar el modo en que el bien en cuestión ha mantenido (o transformado, o destruido) su relación con dicho entorno, así como el modo en que lo ha incorporado o no a sus espacios interiores. Esto se consigue mediante el reconocimiento del valor paisajístico o ambiental y del valor urbanístico.
- Por último, todo bien patrimonial mantiene, como no podía ser de otro modo, una relación estrecha con su propia sociedad, con la comunidad a la que pertenece. Dicho reconocimiento se consigue mediante la búsqueda permanente de los valores de identidad, social o antropológico, y de valores simbólicos.

La metodología empleada no mantiene una *"tabla de valores absoluta e inmutable"* o un *"orden jerárquico definitivo"* que permita determinar cuándo un valor es superior a otro dentro de una situación concreta; si bien resulta innegable afirmar que hay objetos y acciones que valen más que otros, que existe una jerarquía (aunque sea *"minimalista"*) de valores. Todo aquello que forma parte de nuestras aspiraciones, sueños o ideales ocupa un puesto más elevado en nuestra escala de valores. En este contexto, son muchos los axiólogos que consideran que cuanto más bajo se encuentra un valor en una jerarquía más pesan en él los componentes subjetivos y que, por contra, cuanto más elevado sea más dominan en él los componentes objetivos.

¹⁷ SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura, programa y plusvalía: el proyecto patrimonial", Artículo Revista Neutra n.º11, Sevilla 2004: Pág. 14.

¹⁸ GARCÍA Casasola, Marta: "Memoria, tiempo y autenticidad: tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio", Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2012: Pág. 361.

Las expresiones populares subjetivistas "*sobre gustos no hay nada escrito*" o "*tantas cabezas, tantos sombreros*"¹⁹ sólo son aplicables a los valores más bajos de la escalera jerárquica; nadie puede negar que unos valoran más el vino, otros la cerveza y que para unos terceros no hay nada como el agua. Pero si pasemos al ámbito de los valores estéticos, veremos que hay mucho escrito; si uno se adormece, por ejemplo, escuchando el *Himno a la alegría* de la Novena Sinfonía de Beethoven porque no le gusta, se le puede decir que no ha aprendido a valorar suficientemente bien, aplicándole el dicho "*¡hay gustos que merecen palos!*" Y si pasamos de los valores estéticos a los de orden ético, aún hay más escrito y proclamado; aquí la objetividad y la universalidad tienen a imponerse. En el caso que nos ocupa, tratándose de bienes concretos vinculados a valores estéticos, consideramos que no es posible ni necesario establecer una jerarquía de valores. Todos los valores que reconocemos en un bien suman, aunque ciertamente podamos hablar de valores preferibles.

La metodología que se ha utilizado al desarrollar la Parte II de esta tesis, en la que se valoran patrimonialmente las tres casas de Neruda declaradas Monumento Histórico Nacional y la casa Michoacán (no declarada), tiene el objetivo final de, una vez conocido el bien, reconocer sus valores y proponer salidas a su mejor gestión y difusión. Para ello, no solo debemos asumir la responsabilidad de conservar el patrimonio en relación a su materialidad, sino que debemos aceptar también la necesidad de entender su significado, tratándolos como "*archivos vivos*" que generan conocimiento. La metodología se basa en considerar los valores subjetivos + objetivos y, sobre todo, en la importancia que posee el *valor de identidad de un bien* (intangibles subjetivos) como factor determinante al que debemos recurrir cuando queremos proteger un inmueble con el que pretendamos que la sociedad llegue a identificarse por un periodo largo o indefinido.

Insistimos en la idea de que la percepción humana del valor en general, así como la otorgada concretamente al valor del patrimonio, se ha ido modificando con el tiempo. Además, no siempre el concepto de patrimonio o patrimonio cultural ha sido el mismo. Este último cambio ha sido fruto de una larga evolución que ha venido de la mano de las diferentes definiciones de cultura y de patrimonio; con ello han ido cambiando los criterios que marcan el deseo por parte de la sociedad de conservar bienes y objetos como testimonio del patrimonio de un país, como parte de la identidad de los pueblos. El concepto de patrimonio es así una construcción cultural que evoluciona con el tiempo a medida que los criterios de valoración van cambiando en una sociedad, de modo que las diversas generaciones van atribuyendo nuevos significados al legado de aquellas que las precedieron. En la medida en que esos legados van quedando más atrás en la historia, la preocupación por el patrimonio debe actualizar sus enfoques, debe acercar cada vez más las representaciones culturales al momento presente. Este es el ejercicio que pretendemos hacer con la presente tesis: actualizar el cada vez más amplio valor patrimonial y creciente valor de identidad²⁰ de las casas de Pablo Neruda. En cada etapa o momento histórico se han adaptado la ideología y las creencias, como también los criterios o las consideraciones del tipo de bienes que debían protegerse, conservarse, gestionarse y dejar en herencia a las siguientes generaciones. Aquí entra en juego la idea del valor que hemos llamado *identidad del bien* como criterio que puede servir en un momento histórico concreto (hablaremos del momento histórico en Chile) para evaluar un bien, más concretamente unas casas, con el propósito de que lleguen a formar parte de la identidad cultural de una nación, y hasta de la humanidad.

Lo que entendíamos por valor de antigüedad o valor histórico de un monumento, explicado por Aloïs Riegl²¹ alrededor del año 1903, ha quedado rezagado, aunque en ningún caso invalidado. Esta primera

¹⁹ Refraneros españoles. Página del Centro Virtual Cervantes: cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59547&Lng=0

²⁰ Según opinión de conservador-restaurador Javier Ormeño, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda: "Es muy acertado hablar de cómo en estos casos, con el pasar de los años las casas, más que aumentar o cambiar su valor, han sido reconocidas por cada vez más personas en un ejercicio de identificación con su patrimonio. Lo que ha cambiado es el contexto, más que el discurso desde el museo (con pocas modificaciones desde 1992)". Comentario hecho por correo electrónico en Febrero de 2017.

²¹ RIEGL, Aloïs: "El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen", traducción de Ana Pérez López, 3a ed., La balsa de la Medusa 7, Madrid, 2008. Lo que se pretendía con el libro fue esbozar un plan de reorganización de la conservación de monumentos públicos de Austria, un Estudio Teórico (posibilidades de conservación). Problema: "Valoración de lo viejo por sí mismo, que condena toda renovación de lo vetusto (... frente a) la valoración de lo nuevo por sí mismo, que pretende eliminar todas las huellas de vejez como algo desagradable y de mal gusto" (p. 82). El libro identifica conceptos clave que veremos más adelante y el autor establece una serie de proposiciones vigentes hasta nuestros días. Riegl pasa, entonces, a interpretar la historia del arte como una historia del espíritu del arte, una sucesión de estilos atribuidos fundamentalmente a los cambios culturales del momento. La historia del arte, por tanto, es entendida por la variación de estilos, en función de estructuras simbólicas dentro de la colectividad y es fundamental comprender su teoría de los valores (la "Denkmalkultus") de la cual hablaremos más adelante, al que se une su lucha contra la "restauración de estilo" (teoría de Viollet-le-Duc).

aproximación hablaba aún de Monumento, no de patrimonio, lo que conducía a declarar como Monumentos Históricos solo a ciertos inmuebles generalmente de gran valor arquitectónico y estilístico. Otra distinción fundamental que establece Alois Riegl es la de monumento como creación deliberada (cuya función ha sido asumida a priori y de golpe) y monumento histórico, el cual no ha sido querido y creado como tal en su inicio, sino que se ha constituido a posteriori a través de las miradas convergentes del historiador y del aficionado, que lo seleccionan de entre la masa de edificios existentes, de la que los monumentos no representan sino una pequeña parte.²²

Comenta Françoise Choay en su libro *"Alegoría del patrimonio"*²³ que: *"cualquier objeto del pasado puede convertirse en testimonio histórico a pesar de no haber tenido, en su origen, un destino conmemorativo. A la inversa, todo artefacto humano puede ser dotado deliberadamente de una función conmemorativa. En cuanto al placer que procura el arte, no es ni mucho menos atributo exclusivo del monumento"*. Este texto, cuya primera edición francesa data de 1992, es una obra ya clásica de la caracterización del patrimonio urbano. La autora explora en profundidad su significado a lo largo de los últimos cinco siglos, concluyendo que el sentido que se otorga al patrimonio guarda relación con motivaciones existenciales e informa acerca de las sociedades que lo afirman. Sigue diciendo Choay que el monumento tiene como objeto hacer revivir en el presente un pasado engullido por el tiempo. El monumento histórico mantiene por ello una relación diferente con la memoria viva y con el paso del tiempo: o bien se constituye simplemente en objeto de saber y se integra en una concepción lineal del tiempo, en cuyo caso su valor cognoscitivo queda relegado al pasado o, mejor dicho, a la historia en general o a la historia del arte en particular; o bien puede, por añadidura, como obra de arte, apelar a nuestra sensibilidad actual, a nuestra *"voluntad artística"*, en cuyo caso deviene parte constituyente del presente vivido.²⁴

Así pues, los conceptos e indicadores tradicionales de valoración del patrimonio han dejado paso a otros más recientes, encaminados unos y otros al mismo objetivo de conseguir una correcta protección y gestión de un inmueble, adaptado a lo que demanda la sociedad. Ejemplo de este cambio es el hecho de que tres de las casas de Neruda, de arquitectura claramente modesta y doméstica, hayan sido declaradas Monumento Histórico Nacional. ¿Qué hizo posible este cambio en la manera de valorar patrimonialmente un inmueble? Una de las causas ha sido la nueva conciencia, interés y necesidad experimentados por la sociedad de identificarse con su patrimonio. Explicaremos a lo largo de esta investigación nuestro punto de vista a este respecto, sosteniendo que el significado del *"valor de identidad de un bien"*, de un inmueble por ejemplo, ayudará a reforzar esa necesidad que experimenta un grupo o una sociedad de sentirse identificado con su patrimonio. Son la inteligencia y los factores subjetivos de la naturaleza humana y su visión individual los que han hecho posible cambiar los indicadores tradicionales a otros más democráticos y personales de los que nos hacemos eco.

La presente investigación explora en definitiva, conforme a la metodología propuesta, tres ejemplos de patrimonio construido²⁵ declarados Monumento, y una cuarta casa no declarada, considerando al valor como lo define Frondizi: *"una cualidad estructural que surge de la reacción de un sujeto frente a propiedades que se hallan en un objeto"*.²⁶ La metodología suma, por un lado, la forma tradicional de valorar el patrimonio basada solo en lo material y formal, junto con la propuesta de reconocer un gran número de valores subjetivos, añadiendo por último los valores que demanda de su patrimonio la sociedad actual. Esto último responde a su vez a valores culturales, sentimientos, memoria, emociones, sensaciones de la persona que contempla el patrimonio; lo que llamamos el *valor de identidad*. La presente metodología tiene como fin reconocer todos los valores de las casas de un poeta singular como fue Neruda (*significación cultural*), paso imprescindible para su buena gestión.

En esta investigación analizaremos como ejemplos de la hipótesis planteada las cuatro casas del poeta Pablo Neruda. Examinaremos los textos de la Declaración como Monumentos Históricos de Isla Negra, La

²² *Ibíd.*, Págs.23-29.

²³ CHOAY, Françoise: *"Alegoría del patrimonio"*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

²⁴ CHOAY, Françoise: *"Alegoría del patrimonio"*, Revista Arquitectura Viva, nº 33, Madrid, 1993, Pág. 75. Este texto es una versión, abreviada por su autora, del primer capítulo del libro *"Monument et monument historique"*, Editions du Seuil, 1992. Revista Arquitectura Viva, nº 33, Madrid, 1993, Pág. 75.

²⁵ Mantendremos a lo largo de toda la investigación las palabras "patrimonio construido" cuando nos referimos a las casas de Neruda, y no hablaremos de su "patrimonio arquitectónico", por las dudas y polémicas que suscita, ya que es difícil encuadrarlas en la definición tradicional de patrimonio arquitectónico. Nos referiremos eso sí, al valor arquitectónico de sus casas, al valor urbanístico y paisajístico, y también a sus valores sociales, antropológicos y simbólicos. También las catalogaremos como arquitectura doméstica o vernácula con su justificación pertinente.

²⁶ FRONDIZI, Risieri: *"¿Qué son los valores? Introducción a la axiología."* Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág.213.

Chascona y La Sebastiana; nos situaremos en el momento histórico y político del país en que tuvo lugar su declaración; resumiremos cronológicamente toda la información (compra, ampliaciones, modificaciones, reformas, etc.) recopilada de cada una de las tres casas declaradas y la de la casa Michoacán, protegida recientemente como Inmueble de Conservación Histórica. Todo ello con el objetivo de reconocer y entender los valores arquitectónicos, funcionales, urbanísticos y, sobre todo, *el valor de identidad del bien* dentro de los llamados valores subjetivos, investigando cómo es su gestión actual y su creciente valor de identidad. Puntualizamos la dificultad que entraña entender cuáles son los valores de estas casas que sobrepasan la definición tradicional del patrimonio arquitectónico y, tal vez, tienen más que ver con valores sociales y simbólicos. Nos preguntaremos si son estos valores sociales y simbólicos los que priman en ellas: ¿De verdad las casas tienen valor o estamos cayendo en el culto a la personalidad? ¿Es mejor solo ocuparnos del legado, difusión y entendimiento de su poesía?

Sobre el valor social del patrimonio Nuria Álvarez Lombardero en su artículo titulado "*Hacia una teoría del patrimonio social urbano*"²⁷ explica que si bien hay consenso en que el patrimonio es la herencia común de una colectividad, organizado en forma de bienes que deben ser preservados, sin embargo, los debates sobre el entorno construido y lo determinable como patrimonial o culturalmente valuable se han dado sin considerar los valores propios de la comunidad. El pasado tiene distinto significado para los individuos y grupos sociales que conforman una comunidad: habrá valores culturales y socio-históricos divergentes que deben ser explorados a la hora de hacer patrimonio. Álvarez Lombardero plantea la posibilidad de que el patrimonio también pueda considerar esos "*otros*" criterios, tratando, por un lado, de recuperar esas historias olvidadas de los grupos generalmente minoritarios, y por otro, de encauzar la mediación entre pasado y futuro, que nos llevará, según su autora, a interpretar edificios de naturaleza arquitectónica modesta, pero con una gran carga o valor cultural para la comunidad.

Muchos de los valores subjetivos, en el caso de las casas de Neruda, no aparecen sino con el tiempo, cuando entendemos el pasado como posible futuro, en el sentido de aquello que se proyecta, o cuando pasamos de la transición de la sociedad chilena de la época de la dictadura militar a una sociedad con una nueva identidad y necesidades. Queremos decir que la comprensión del valor del patrimonio dejado por Neruda (no solo su patrimonio literario, sino también el construido)²⁸ va cobrando importancia con la evolución de la sociedad chilena y con el cambio general del concepto de identidad. Va cobrando valor a lo largo del tiempo y a medida que la sociedad se siente identificada con su obra construida, con su legado patrimonial.²⁹

Y todo el proceso de protección y puesta en valor de un inmueble, su gestión, su difusión, no hace más que seguir avanzando en el reconocimiento de sus valores, forjando en definitiva una constante relación de identidad con la sociedad a la que pertenece. Ejemplo de esto son las casas protegidas de Neruda, que han ido gestando una relación con su entorno, han generado la protección del entorno del Monumento y su protección ambiental. El valor del barrio aumenta, así como la relación de identidad con el inmueble. El interés para ser visitado, la necesidad de acomodar el inmueble para su apreciación y vista hace necesario el mantenimiento y la conservación no solo del inmueble sino del paisaje circundante. Se produce una participación activa de la sociedad sobre un bien con el que acaba identificándose.³⁰

Nos gustaría creer que el proceso que se sigue para la declaración de un bien viene apoyado y justificado por un estudio pormenorizado y completo del mismo. Esto permitiría:

- Conocer realmente el bien; reconocer sus valores.

²⁷ ÁLVAREZ Lombardero, Nuria: "Hacia una teoría del patrimonio social urbano", Revista Metalocus nº19, Noviembre 2006: Págs.15-26.

²⁸ En la entrevista realizada en agosto de 2015 en Santiago de Chile, al conservador-restaurador Javier Ormeño, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda, nos comenta que desde la perspectiva de los visitantes de las casas, no hacen esa distinción entre obra literaria y construida, se mezclan todas las ideas preconcebidas de Neruda ya sea su obra literaria, política, construida, figura social e historia personal en el recorrido de las casas.

²⁹ Según comentario de Javier Ormeño en la misma entrevista: "la diferencia es el gran cambio de hacer las casas públicas. En vida y luego durante el período de viudez de Matilde, las casas estaban en un ámbito "privado" ya que sólo había unas pocas publicaciones al respecto. Una vez que comienzan a ser visitadas aumentan las personas que tienen la oportunidad de conocerlas y valorarlas. Lo curioso es que lo que las personas valoran post-visita del museo es similar a lo que personas que las conocieron en los 60 y 70 escribieron o dejaron como testimonio de esa experiencia".

³⁰ Nos detendremos en este tema en la Parte II de la tesis cuando hablemos dentro de los valores objetivos del valor paisajístico o ambiental en su entorno inmediato, del valor urbanístico de las casas y del valor tipológico como casa-museo.

- Intervenir en él respetando (cuando se acomete por ejemplo su rehabilitación) cada parte de su historia, para que esa valiosa información se siga transmitiendo a través del tiempo a pesar de las intervenciones que sean necesarias.
- Lograr mejores propuestas para su conservación, uso y gestión.

Descubriremos, sin embargo, que no siempre sucede así en una propuesta de declaración, y lo veremos con los ejemplos escogidos, en los que el proceso de declaración se inicia con textos escuetos y ningún estudio previo.³¹ Parece que la casualidad, la intención de unos pocos, el amor al poeta y su obra, fueron los detonantes para iniciar la declaración de protección de sus casas. También resulta una incógnita en este proceso de reconocimiento de valores cuál fue la intervención de personas entendidas, del Estado o de organizaciones ciudadanas. Aun así, fueron declaradas Monumentos Históricos.

Si tenemos claro que la protección del patrimonio es el primer paso para que un bien permanezca en el tiempo, gracias al reconocimiento de sus valores, el segundo será indiscutiblemente la conservación del patrimonio como obra o legado del pasado en el que una comunidad se reconoce y con la que se identifica; el último paso será su adecuada gestión y difusión, ya que el patrimonio aspira a llegar a ser además un vehículo de integración social.³² Por lo tanto, nos interesa contar también cómo gracias a que se le atribuyeron una serie de valores a las tres casas de Neruda, se protegieron con la figura de Monumento Histórico Nacional y sufrieron una posterior rehabilitación, reforma y consolidación que permitieron salvar estos inmuebles de la ruina. Que, una vez conservadas, hubo que decidir qué se quería hacer con ellas,³³ es decir, empezó la gestión del bien (tres propuestas de casa-museo), bien que debe ser entendido también como capital del que una comunidad tiene derecho a servirse para promover su desarrollo. Esta gestión se halla en constante progreso y mejora, dependiendo siempre de una sociedad que siga sintiéndose identificada con su patrimonio.

Para continuar con un avance en su gestión y difusión se propone, al final de la tesis, lo que hemos llamado "*Red de casas y lugares como patrimonio conjunto*", basado en la figura que recoge la Ley de Patrimonio Histórico Español como "*Sitio Histórico*".³⁴ Esta categoría es un contenedor destinado a albergar los lugares que tienen la condición de "*Bien de Interés Cultural*" (BIC)³⁵ en la categoría de sitio histórico, tal y como se define en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y legislación autonómica equivalente.

Las llamadas "*Rutas Patrimoniales*"³⁶ chilenas, si bien no están recogidas en ninguna ley, pueden aproximarse en sus objetivos a esta figura de "*Sitio Histórico*" que incluye la Ley de Patrimonio Histórico Español. En el año 2001 se crea el programa "*Rutas Patrimoniales*" por el Ministerio de Bienes Nacionales con el objetivo de socializar espacios fiscales de alto valor social, natural, paisajístico y/o histórico culturales. Se han habilitado 65 Rutas por todo el país que hablan de un patrimonio diverso, singular y endémico, que quiere representar a un Chile conocido, desconocido y otro olvidado. El objetivo es reconocer el patrimonio sociocultural y natural que permita crecer como sociedad y ayude a mantener su identidad.³⁷ Aparecen cuatro categorías: las Rutas Naturales, las Culturales, las de Derechos Humanos y

³¹ En ese período (1990) importaba mucho la validación por parte de "*expertos*" en la materia y las declaraciones eran en gran parte argumentos de autoridad. Información dada por Javier Ormeño en la entrevista realizada en la Fundación Neruda en Santiago de Chile, en agosto de 2015.

³² Más que una sucesión de eventos lineales, se pueden ver también como tres procesos que van funcionando en paralelo. En el caso de las casas del poeta declaradas Monumento, partió con gestión y valoración primero y la protección vino después. Solo ahora con las leyes de monumentos y las leyes urbanísticas aplicadas conjuntamente, se puede hablar de casas protegidas como legado para las futuras generaciones.

³³ Lo de convertir Isla Negra en Museo fue una idea de Matilde Urrutia y era un objetivo de la Fundación desde su formación. La Chascona, también partió como museo desde que empieza a funcionar la Fundación. La Sebastiana es la única casa sobre la que hay más dudas que hayan tenido la intención de convertirla en museo desde el inicio, y sólo a raíz de un escenario propicio al principio de los noventa es que se comienza aquel proyecto. Según comentarios de Javier Ormeño en la entrevista realizada en la Fundación Neruda en Santiago de Chile, en agosto de 2015.

³⁴ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Boletín Oficial del Estado, BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985, Artículo 15.4, Pág. 20344.

³⁵ La Ley de Patrimonio Histórico Español, define que: "en el seno del Patrimonio Histórico Español, y al objeto de otorgar una mayor protección y tutela, adquiere un valor singular la categoría de Bienes de Interés Cultural, que se extiende a los muebles e inmuebles de aquel Patrimonio que, de forma más palmaria, requieran tal protección. Semejante categoría implica medidas asimismo singulares que la Ley establece según la naturaleza de los bienes sobre los cuales recae". Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Boletín Oficial del Estado, BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985, Artículos 9-13, Págs. 20343-20344.

³⁶ Página del Ministerio de Bienes Nacionales. http://www.bienesnacionales.cl/?page_id=1597

³⁷ Los objetivos primordiales de las Rutas Patrimoniales son tres: Constituirse en un medio de acceso a todos los chilenos en el conocimiento de la belleza de su territorio, de sus expresiones locales para su disfrute; contribuir al desarrollo y proyección de las

las Rutas Indígenas. Dentro de las Rutas Culturales se encuentra la llamada Ruta Patrimonial n°60, "*Huellas de Pablo Neruda en Temuco*", creada recientemente como aproximación a la figura de Red de casas y lugares que queremos proponer.

Las tres casas de Neruda declaradas Monumento Histórico Nacional son ejemplos de un patrimonio construido dotado de valores objetivos, pero también de valores subjetivos anclados en la experiencia sentimental o visión individual de quien las contempla y se identifica con ellas (hablamos de cualquier persona que las observe, no solo de los chilenos): patrimonio construido que finalmente la comunidad en su conjunto empieza a reconocer y con el que llega a identificarse en un proceso largo y complicado, para acabar formando parte del legado cultural chileno y elemento integrante de su identidad nacional.

Las casas son indudablemente patrimonio cultural chileno y, creemos también, parte destacada de esa nueva identidad chilena que se está construyendo. ¿Qué papel juega en este proceso lo que llamaremos *valor de identidad de las casas de Neruda*? Las casas son por un lado la conjunción de lo material (valores tangibles) y, sobre todo, de la derivación imprescindible de su significado y de sus conexiones simbólicas (valores subjetivos intangibles). Son bienes patrimoniales debido a su función social, que ambicionan ser elementos de identidad cultural, condicionados siempre por el lugar que les otorga la sociedad, las personas, dentro de su escala de valores. El valor patrimonial de las casas ¿es la suma de todos sus valores reconocidos objetivos y subjetivos o es algo más? Aunque su arquitectura fuera irrelevante para muchos, ¿sus casas deberían ser preservadas por su valor social? En estos ejemplos destacan el valor de identidad de las casas,³⁸ el peso del personaje, el vínculo entre el individuo y la sociedad, como elementos imprescindibles para llegar a justificar sus valores.

Pero también hablaremos de un valor objetivo primordial como es el "*arquitectónico*", reconocible y tangible para muchos. Abordaremos aquí cuestiones como la de si pueden definirse las casas de Neruda como "*arquitecturas*" u "*obras construidas*". Se trata de una discusión abordada en múltiples ocasiones: ¿es arquitectura lo que no construyen los arquitectos? ¿Existe arquitectura sin arquitectos?³⁹ ¿Posee valor la arquitectura popular o vernácula, basada en procedimientos casi intuitivos?

Para entender la *arquitectura doméstica* de Neruda habrá que adentrarse además en una escala menor, en la escala de los objetos, de los muebles, enseres, que colman los espacios de sus casas: cosas que pasaron por la vida del poeta y quedaron enredadas en su propia existencia. Todos estos objetos tan decisivos en la concepción formal de las casas (Neruda creó espacios pensados solo para colocar algún objeto) forman parte de las colecciones incluidas en las casas-museo del poeta; son objetos que le ayudaron a vivir y ser, y que nos permiten conocer mejor al *poeta-coleccionista*. Todos ellos son parte importante del legado de Neruda, han fomentado la creación de la figura de "*casa-museo*" y han condicionado la manera de plantear la gestión de las casas a través de la Fundación Neruda. Y es que a las personas podemos reconocerlas a través de los objetos que las han acompañado a lo largo del tiempo y que han guardado con mimo, y que forman parte de la memoria, tanto individual como colectiva. En los objetos de las casas de Neruda reconocemos a su morador, ya que nos cuentan cosas sobre sus gustos y preferencias. Nos informan sobre costumbres y creencias, y también sobre las circunstancias históricas y sociales del momento en que fueron adquiridos. Pero al mismo tiempo nos sugieren ideas, permiten establecer relaciones entre conceptos muy diversos, despiertan en quienes los contemplan todo tipo de sentimientos e invitan a soñar, a imaginar y a evocar otros lugares o momentos. También nos explican el porqué de tantos espacios únicamente creados para guardarlos.

Una vez evaluadas patrimonialmente estas casas, gracias a sus valores reconocidos, surgen nuevas preguntas sobre su gestión actual: ¿Deben ser las casas solo contenedores de objetos? Las casas que forman parte del patrimonio chileno, ¿deben ser casas-museo en las que, por así decirlo, se ha detenido el tiempo como en una fotografía? ¿Deben ser también lugares de encuentro de artistas, lugar para exposiciones, seminarios y conferencias que fomenten el desarrollo de su entorno? ¿Deben ser vehículos

identidades locales en un mundo cada vez más globalizado y fomentar el desarrollo y diversificación de la pequeña y mediana empresa a nivel local y regional.

³⁸ Y sus contenidos, las colecciones, muebles, objetos que juegan un rol muy importante en el reconocimiento de identidad de ellas. Profundizaremos en el tema del significado de "*casa*" en capítulos posteriores.

³⁹ RUDOFISKY, Bernard: "*Arquitectura sin arquitectos*", Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires: Buenos Aires, 1973.

El libro "*Arquitectura sin arquitectos*" escrito por Bernard Rudofsky en 1964 habla de este tema tan controvertido. En él, evidencia que la arquitectura vernácula, olvidada por la modernidad durante mucho tiempo, tenía valores propios, tanto estéticos como funcionales, que podían ser considerados por los arquitectos a la hora de trabajar. Hoy sigue habiendo mucha arquitectura que no pasa ni por la cabeza, ni planos de un proyectista y son construidas por sus propios habitantes sin la participación de los arquitectos. Como ejemplos de esta "*arquitectura sin arquitectos*" está la casa Wittgenstein o la casa Malaparte y también las casas de Neruda. Todos son colaboradores arquitectos/clientes con ambiciones que participaron activamente en la construcción de sus casas.

Ampliaremos este tema en el capítulo VII.1.- "*¿Qué se entiende por valores patrimoniales reconocidos?*", págs. 254-260 de la tesis.

de integración social? ¿Se puede hablar de otros modelos patrimoniales en las casas, cercanos quizá a la antropología, al patrimonio social y de identidad, más que al arquitectónico?

La metodología utilizada para valorar patrimonialmente las casas del poeta no es en ningún caso una metodología cerrada ni apologética; pretende ser una herramienta de trabajo, que debe ser periódicamente revisada y estar en constante transformación. Solo el valor arquitectónico o formal de las casas nos llega tal como surgió de la mano de su creador, pero los otros valores –entre ellos, el valor de identidad– los determinamos nosotros, con cada visión individual en una situación concreta. Al final de esta investigación, y una vez conocidos los valores de las casas, podremos preguntarnos, por ejemplo, si su gestión actual es la más adecuada para obtener la consideración de obras del pasado en las que la sociedad se reconoce y con la que se identifica. La manera de percibir y entender estas casas, gracias a su valoración, nos permitirá ser críticos con su gestión actual o proponer otras alternativas a la misma. Así, por ejemplo, las casas pueden verse no solo como contenedores de lo que acopió Neruda a lo largo de su vida sino, tal vez, como una red de casas fruto de su producción arquitectónica y literaria, compendio de su vida. Parte integrante de esta red de casas y lugares sería también, por ejemplo, la Casa Michoacán de los Guindos, la gran olvidada, y posiblemente lo que queda de su casa natal en Temuco;⁴⁰ y, por qué no, las ruinas de la Manquel.⁴¹ Su amplio valor patrimonial tal vez resida en esa producción arquitectónica con la que cada vez más personas puedan sentirse identificadas.

Es momento de aclarar que en esta investigación se ha considerado que forman parte de la red de casas y lugares como *patrimonio conjunto* solo las enmarcadas en territorio nacional chileno, aunque Neruda residió en numerosos países de América, Europa y Asia. Esta elección se basa en la conveniencia de delimitar un espacio geográfico (ya de por sí bastante extenso), acotar su hacer arquitectónico y procurar un mejor manejo de la gestión de una nueva propuesta de figura patrimonial (red de casas y lugares o patrimonio conjunto); y también porque se trata, las cuatro casas estudiadas, de los lugares donde desplegó el poeta todo su ingenio.⁴²

Para sustentar esta idea de red de casas y lugares como *patrimonio conjunto*, siempre con la intención de conseguir una mejor gestión y difusión de las mismas que les permita formar parte definitiva de la identidad cultural chilena, hablaremos de otros casos similares de patrimonio conjunto. Veremos dos ejemplos de "*lugares o sitios históricos*" vinculados a las figuras de dos grandes escritores españoles relacionados en alguna medida con Neruda: Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca.⁴³ Estos lugares están protegidos por la Ley de Patrimonio Histórico Español mediante la figura ya referida de "*Sitio Histórico*", definido en la Ley española como: "*lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la Naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico*".⁴⁴

⁴⁰ EL MERCURIO, Periódico: jueves 20 de noviembre de 2003: "Demolieron restos de casa natal de Neruda. Unos muros no habitables y ubicados en el predio de un particular y a los que nunca se atribuyó calidad de monumento, valor patrimonial o medida de protección, era todo lo que quedaba de la casa natal del poeta Pablo Neruda en Parral, en la región del Maule".

Comenta Javier Ormeño en un mensaje de correo electrónico con el autor en febrero de 2017, que la casa de infancia de Temuco, hace muchas décadas que dejó de ser la que habitó Neruda, producto de sucesivas modificaciones que realizaron la misma familia y herederos, el terreno es el mismo, y curiosamente, un familiar cuenta que en realidad lo que quedaba de la casa que conoció Neruda era más bien el patio que un poco más pequeño seguía siendo similar al que disfrutó el poeta.

⁴¹ La casa llamada La Manquel, podríamos considerarla como la quinta casa pensada por Neruda en un solar en lo alto de Santiago, que no llegó a terminar de construirse porque le sobrevino la muerte. El valor de esta casa, más que en las ruinas, está en la "*casa imaginada*" por Neruda y de la que se cuentan con planos y maqueta.

⁴² Neruda fue un incansable viajero y en cada lugar que vivió (España, Capri, México, París, Rangún, Argentina, Cina, Ceilán, etc) intervino en sus espacios más íntimos, en pisos, habitaciones o casas. En sus largas estadias fuera de Chile, tanto las voluntarias como las debidas al exilio, habitaba inmuebles que siempre intentó transformar para sentirse cómodo. El número de lugares vividos sería inabarcable para esta tesis, por lo que hablaremos solo de su obra en Chile.

Para tener una visión del poeta viajero ver: OLIVARES, Edmundo: "Pablo Neruda. Tras las huellas del poeta itinerante", tres volúmenes: I. "Los caminos de oriente 1927-1933"; II. "Los caminos del mundo 1933-1939"; III. "Los caminos de América 1940-1950", LOM Ediciones, tomo I-2000; tomo II-2001; y tomo III-2004. TEITELBOIM, Volodia: "Neruda", Edición revisada y actualizada, Sudamericana, Santiago, 1996.

En www.fundacionneruda.org, sección Publicaciones, se pueden leer todos los números hasta ahora publicados (desde agosto de 2006) de la revista semestral Nerudiana, enteramente dedicada a la vida y obra del poeta con información, crónica y breves estudios, editada por la Fundación Neruda.

⁴³ En Chile está el caso de Vicente Huidobro y su casa museo en Cartagena y el caso de Gonzalo Rojas y su casa en Chillán.

⁴⁴ En la Parte III de esta investigación desarrollaremos esta figura de la ley de patrimonio histórico español para proponer la "red de casas y lugares de Neruda como patrimonio conjunto", como obras del hombre, que poseen valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico y como paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Boletín Oficial del Estado, BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985, Artículo 15.4, Pág. 20344.

Podemos adelantar que para la elección de los lugares que se protegen con la tipología de Sitio Histórico se ha tenido en cuenta la enorme relevancia de los personajes a ellos vinculados: tres poetas contemporáneos que mantuvieron amistad y desavenencias entre sí en una época convulsa de España: Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Pablo Neruda.

En el caso de Lorca existen numerosos lugares, tanto en Granada como en otras localidades, ciudades o provincias, donde se puede rastrear la presencia de su figura como personaje histórico. Más fácil ha sido la elección de los lugares vinculados a Juan Ramón, circunscritos a la zona de Moguer (Huelva). Mayor es, sin embargo, la amplitud de lugares y ciudades (hemos descartado otros países) que tendremos que rastrear en el caso de Neruda. Ante esta situación de dispersión, debemos cerciorarnos de que los lugares elegidos disponen de indiscutible calificación patrimonial derivada de su vinculación con el personaje. Puesto que no siempre se dispone de criterios objetivos irrefutables, un contenido importante a considerar en la "calificación" cultural del sitio es su consideración social y el valor de identidad del bien respecto del personaje, tesis que venimos defendiendo en esta investigación.

En el caso concreto del chileno Pablo Neruda, hemos utilizado una justificación en la Parte II y una metodología dentro de lo que hemos llamado *Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B)* para reconocer unos valores en unos bienes y conseguir una calificación cultural suficiente para proponer los sitios vinculados con el poeta. En el caso de García Lorca, repasaremos los lugares escogidos, que no son solo inmuebles concretos, sino también parajes, campos o huertas protegidas por su vinculación histórica con el personaje. En el caso de Neruda los lugares donde están sus casas son lugares evocados literariamente por él, que reflejan la estrecha unión personal y creativa del poeta con la ciudad de Valparaíso, barrios de Santiago y la Costa de Isla Negra, y cómo no, siempre evocada, con la ciudad de Temuco, donde transcurrió su infancia y primera juventud. Son lugares de permanente fuente de inspiración y parte esencial de su universo poético, enclaves presentes en toda su obra y lugares escogidos para su obra construida. Sucede lo mismo con los lugares vinculados a los poetas españoles: los lugares e inmuebles protegidos fueron fuentes de inspiración para su obra poética, lugares vividos a los que recurren constantemente en busca de personajes, descripción de paisajes y fantasía.

04.-Estructura de la investigación

He organizado la tesis en una escueta sinopsis, una introducción, tres partes bien diferenciadas y las conclusiones.

La primera parte se titula "*Conceptualización y Contextualización teórica*", y en ella se incluyen los límites conceptuales y contextuales que definen nuestra propuesta de investigación, conforme a unos criterios escalonados de aproximación. Esta primera parte se divide a su vez en tres capítulos: el primero define conceptos como "*monumento*", "*patrimonio*", "*patrimonio cultural*", "*identidad cultural*", "*valor patrimonial*", etc, en el sentido que la presente investigación requiere; por otro lado, se estudian las instituciones internacionales vinculadas con el patrimonio, los textos fundamentales generados por la legislación internacional y los instrumentos normativos de ámbito latinoamericano, todo ello como marco donde situar a nuestro personaje y su obra. En un tercer apartado, titulado "*Tutela del patrimonio cultural en Chile. Amparo de las casas de Neruda*" se exponen los textos normativos chilenos con el objetivo de conocer lo que implica tanto la protección como "*Monumento Histórico Nacional*" como la protección de la casa Michoacán como "*Inmueble de Conservación Histórica*". El segundo capítulo se dedica a explicar qué son los valores, concepto cuyo esclarecimiento resulta primordial para seguir el hilo de la tesis. Un sujeto (el autor) valorando un objeto valioso será el punto de partida de este análisis. Se examina específicamente lo que se entiende por valores reconocidos del patrimonio construido en general (ya en la parte II se valoran patrimonialmente cada una de las casas de Neruda) en función de la metodología escogida. Parte importante del análisis lo constituye el tercer capítulo: "*Contexto histórico. Qué sucede en Chile en los años de vida de Pablo Neruda y después, contada a través de la forja de la identidad cultural, de la construcción de la modernidad y de la evolución del concepto de patrimonio*". Relatamos aquí un periodo histórico de Chile utilizando la construcción de la identidad chilena para situar la vida y obra de Pablo Neruda dentro de un conjunto de circunstancias globales y particulares, tanto políticas, sociales como culturales. Recordemos que las casas del poeta con todos sus valores patrimoniales pretenden formar parte de la identidad chilena en un lento proceso de reconocimiento.

La segunda parte de la tesis se titula "*Neruda. Su patrimonio poético y construido*", y se divide a su vez en varios capítulos. En el cuarto capítulo se explora cómo es el espacio que concibe Neruda para sus casas,

cómo es su imagen de casa y su idea de habitar, cómo se apodera de un espacio personal que se convierte en su punto de referencia y nos ayudará a entender su "*arquitectura doméstica*".⁴⁵ Seguimos definiendo palabras como "habitar" o "apropiación del espacio", objeto de múltiples interpretaciones.

En el capítulo quinto es donde se explica la obra construida del poeta (patrimonio que analizamos en esta tesis) dentro de lo que hemos denominado *Línea de la investigación exploratoria-descriptiva (eje A)*, con un barrido de la historia de las casas de Isla Negra, La Chascona y la Sebastiana, distribuida en varias etapas: a) desde su adquisición hasta el día de la muerte del poeta, b) periodo de indecisiones y abandono, y c) desde la declaración de las casas como Monumento Histórico Nacional a día de hoy. Se analizan las tres casas emblemáticas del poeta desde el punto de vista patrimonial, siendo indispensable para ello contar tanto la vida "*real y efectiva*" como lo que llamamos la "*vida protegida*" de las casas. Se incluirá un estudio pormenorizado de la casa Michoacán de los Guindos, que tiene solo protección como "*Inmueble de Conservación Histórica*" en la actualidad, con la recopilación de la documentación necesaria que facilitaría en un futuro próximo su declaración como Monumento Histórico Nacional, ya que se entiende que existen en este caso los mismos argumentos, motivos y valores para su declaración que los existentes en las otras tres casas. La simulación de la propuesta de la casa Michoacán para ser declarada Monumento Nacional nos permitirá conocerla para poder valorarla mejor y proponer así soluciones a su rehabilitación, su mejor conservación y futura gestión.⁴⁶ En el sexto capítulo nos introducimos en una escala menor del espacio personal del poeta, analizando los objetos que pueblan las casas. No es posible entender el mundo nerudiano sin estos objetos distribuidos por los diversos espacios que conforman sus casas. En el séptimo capítulo, una vez estudiadas las casas, se plantea cuáles son los valores reconocidos en ellas, haciendo hincapié en el *valor de identidad del bien*, dentro de lo que hemos llamado *Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B)*.

En la tercera parte de la tesis, una vez vista la protección que tienen las casas (no entraremos en el extenso tema de la conservación, aunque sí concluimos que gracias a ella no se ha producido la pérdida del carácter de las casas), y conocidos sus valores, nos centramos en su gestión y difusión actual, sabiendo que el bien, en este caso casas-museo, se halla en continua transformación y constituye un capital del que una comunidad tiene derecho a servirse para promover su propio desarrollo, bien como objeto de disfrute de sus ciudadanos, como promoción de su imagen hacia el exterior o como recurso económico dinamizador. Resulta indispensable hablar aquí de la Fundación Neruda y de la Fundación Delia del Carril. En el capítulo octavo se compara el presente caso con otros ejemplos de casas de escritores protegidas dentro de la categoría de "*Sitio Histórico*" según la Ley de Patrimonio Español; estos son los lugares vinculados a Juan Ramón Jiménez y los llamados "*lugares lorquianos*", vinculados a Federico García Lorca, quienes tuvieron relación con Pablo Neruda en el periodo en que el poeta vivió en España y (en el caso de Juan Ramón) también después.

Por último (luego de unas primeras conclusiones sobre los valores reales que tienen las cuatro casas de Neruda estudiadas en la parte II), se propone en un noveno capítulo la idea de *red de casas y lugares como patrimonio conjunto* como figura patrimonial, facilitadora de una nueva gestión y difusión de estos inmuebles, en un proceso que se desea de constante mejora y cambio.

Finalmente trataremos de formalizar las cuestiones planteadas anteriormente con un conjunto de conclusiones: lo que debe abarcar hoy el concepto de *valor patrimonial* y creciente *valor de identidad* en las casas de Neruda tras las reflexiones planteadas y los casos estudiados de bienes protegidos a fin de mejorar su gestión y promover su difusión, de modo que lleguen a conformar el legado cultural chileno y formen parte de su identidad. Si la significación o valoración depende de la percepción cultural de cada comunidad, tal percepción difiere según cada individuo y su propio tiempo histórico. A menudo existen diferentes visiones entre los investigadores, los administradores, la comunidad y el público general. ¿Cómo valoramos entonces el patrimonio? ¿Cómo conseguir un consenso cuando se desea proteger un bien con leyes o normativas patrimoniales? Pensamos que con el conocimiento amplio del bien, con el reconocimiento de todos sus valores, acercándolo a lo que la sociedad demanda en un momento determinado, consiguiendo que la comunidad se identifique con él.

⁴⁵ Hablaremos sobre "arquitectura doméstica" en la Parte II de la tesis, dentro del valor tipológico reconocido en las casas de Neruda. VII.6.- Valores que comparten las cuatro casas. Págs.302-306.

⁴⁶ Esta primera propiedad de Neruda en Chile, no está declarada Monumento Histórico Nacional y es su historia la que nos lleva a preguntarnos ¿Con que criterio valoramos unas casas y otras no? ¿Con que juicio valoramos el patrimonio en general?

La investigación aspira además a contribuir, mediante la aportación de datos, información y propuesta de una nueva figura de protección del patrimonio construido de Neruda, a la consecución de una mejor gestión de ese patrimonio (tres casas nombradas monumento, una protegida –“Michoacán”– y otras nuevas propuestas: “Temuco”, “Manquel” y “Cantalao”) para seguir incrementando así su valor patrimonial y de identidad.

En el anexo aparecen ocho láminas resumen de cada casa que pretenden servir al lector en la comprensión del texto.

PARTE I.
CONCEPTUALIZACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL I. DIAGNÓSTICO GENERAL DE CONCEPTOS.

CAPÍTULO II: MARCO CONCEPTUAL II ¿QUÉ SON LOS VALORES? TEORÍAS, NATURALEZA Y DEFINICIONES

**CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO. QUE SUCEDE EN CHILE EN LOS AÑOS DE VIDA DE PABLO
NERUDA Y DESPUÉS, CONTADO A TRAVES DE LA FORJA DE LA IDENTIDAD NACIONAL, DE LA
CONSTRUCCIÓN DE LA MODERNIDAD Y DEL CONCEPTO DE PATRIMONIO.**

Esta primera parte de la tesis tiene por objeto analizar el contexto general en el que se ubica la investigación en desarrollo (conceptualización y contextualización teórica). Con este fin se organiza el texto en tres capítulos diferenciados.

A continuación se aborda un primer campo conceptual integrado por términos como “patrimonio”, “patrimonio cultural”, “monumento histórico”, “patrimonio arquitectónico”, “bien”, “bienes culturales”, “identidad cultural” entre otros, siempre en el sentido que la presente investigación requiere.

El problema para desarrollar este primer apartado reside en la amplísima documentación que la historiografía ha generado en la elucidación de dichos conceptos, a lo que se añade el contenido de la dilatada normativa internacional sobre la materia. Para dotar de significado a estos conceptos se tendrán también en cuenta los enfoques procedentes tanto del campo profesional como de la academia. Se intentará conseguir una visión general, aunque profunda, sobre estas cuestiones, entendiendo en todo caso que se trata de conceptos que siguen abiertos y en constante modificación e interpretación. Se incluye también un apartado que analiza los instrumentos y leyes de protección en Chile que afectan al patrimonio construido que nos ocupa.

Como segundo marco conceptual se analiza el concepto de valor, mediante un análisis de las teorías, naturaleza y definiciones del mismo; se lleva a cabo una somera revisión de los distintos enfoques con los que se ha estudiado dicho concepto, así como de la forma en que ha ido evolucionando hasta hoy.

Por otro lado, en el capítulo III se define el conjunto de circunstancias socio-políticas y culturales que permiten situarnos en el período histórico en el que se mueve nuestro personaje y deja su legado: el comprendido entre 1937 y 1973 (cuando muere), y el que va desde 1973 hasta nuestros días, todo ello para explicar mejor su obra construida. Resumiremos qué sucede en Chile en los años de vida de Neruda y después, contado a través de la forja de la identidad nacional en un extenso recorrido que aborda el proceso de modernidad así como el largo moldeado sufrido por el concepto de patrimonio.

Explicaremos más adelante cómo los cambios situacionales (el ambiente físico, el ambiente cultural, el medio social, el conjunto de necesidades y el factor tempo-espacial) afectan la relación sujeto-objeto de la que brota el valor. Necesitamos situarnos, pues, en un territorio, un tiempo y una sociedad concreta para valorar patrimonialmente las casas de Neruda.

Para cumplir estos objetivos hay que situarse, por un lado, en una Europa cargada de conflictos y cambios; por otro, en una América siempre expectante. No olvidemos que sobre la obra del personaje que nos ocupa (aun cuando nos ciñamos tan sólo a la realizada en el continente americano, y más concretamente a su obra construida en Chile) ejerció una gran influencia cultural la Europa de entonces: los primeros conceptos sobre patrimonio e identidad manejados en América llegaron siempre del otro lado del Atlántico. Este estrecho vínculo de relaciones culturales que siempre ha existido entre Europa y América propició, como veremos, un constante intercambio de conocimiento.⁴⁷

⁴⁷ Neruda fue un ejemplo de este interminable intercambio de conocimiento. Fue un incansable viajero, por voluntad y por necesidad, y que hizo el viaje de ida y vuelta de América a Europa infinidad de veces, y que explica la influencia europea en el contenido de todo su bagaje cultural y en las bases de su obra construida. En 1927 inicia la carrera diplomática, que lo lleva por tierras de Birmania, Singapur, Java, China, Argentina, España y París, donde conoce al poeta peruano César Vallejo, a quien le unió una amistad de por vida. Posteriormente viaja a México, Guatemala y Cuba. El diario argentino *La Nación* publica sus crónicas de viaje. En 1930, durante su etapa de cónsul en Batavia (Java), se casó con María Antonieta Hagenaar, joven holandesa con quien regresó a Chile en 1932 y con quien tuvo a su hija Malva Marina, nacida en 1934 y fallecida a los ocho años. De 1933 es la primera edición de *El hondero entusiasta*, un libro influido por el uruguayo Sabat Ercasty y cuyos poemas formarán parte de *Residencia*. Ese mismo año es nombrado cónsul en Buenos Aires, donde conoce a Federico García Lorca, que llegó a esa ciudad a estrenar su obra *Bodas de sangre*. De Buenos Aires se trasladó a Barcelona y luego a Madrid, de modo que reside en España entre 1934 y 1936 (período que analizaremos con más detenimiento en la Parte III de la tesis). En este país conoce a Miguel Hernández, León Felipe, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Jorge Guillén, Luis Rosales, etc. A ellos lo unió una fraterna amistad basada en la solidaridad, y sobre todo en la alegría. La Castellana y el barrio de Argüelles fueron los lugares más transitados por estos poetas, que iban de la madrileña cervecería de Correos hasta la Casa de las Flores, donde residía Neruda. En 1939, el Gobierno chileno del Frente Popular lo nombra cónsul en París y lo pone a cargo de la inmigración española. Organiza el viaje del *Winnipeg*, barco fletado por el Gobierno de la República española para llevar refugiados a Chile. Al año siguiente es nombrado cónsul general en México. Al regresar de su cargo, en 1943, visita en Perú las ruinas de Machu Picchu de donde surge el célebre poema *Alturas de Macchu Picchu*. En 1945, ya en su país, fue elegido senador por el Partido Comunista y galardonado con el Premio Nacional de Literatura. En 1948, el presidente chileno Gabriel González Videla abrió una campaña de persecución contra los sindicatos y la oposición, que llevó a Neruda a la clandestinidad y el exilio. A raíz de la ilegalización del Partido Comunista, en 1949 el poeta se refugió en varios países europeos, Francia e Italia entre ellos. En 1950 recibe el Premio Internacional de la Paz. Dos años después regresa a su patria temporalmente y vuelve a ser distinguido con otro premio, esta vez el Stalin de la Paz, en 1953. En 1971 viaja a Estocolmo a recibir el Premio Nobel de Literatura. A partir de abril de ese año representa al Gobierno de la Unidad Popular en Francia como embajador. En 1972 recibe el Premio Lenin de la Paz. Ese año regresa definitivamente a Chile y es aclamado por el pueblo chileno con un apoteósico homenaje en el Estadio Nacional de Santiago. Este resumen de sus viajes pone en evidencia su

CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL I. DIAGNÓSTICO GENERAL DE CONCEPTOS.

I.1.-Conceptos que conviven en Europa

La siguiente revisión de significados y conceptos resulta imprescindible para entender el desarrollo que conduce desde el concepto de Monumento hasta el de Patrimonio Cultural que hoy manejamos. Realizaremos un breve recorrido por el origen y contenido conceptual de palabras tan repetidas como "monumento histórico", "patrimonio arquitectónico" o "bien cultural", entre otros, y exploraremos los conceptos y contenidos tanto de las definiciones de la normativa internacional sobre el tema como de otras fuentes que estén vigentes, resultado de años de discusiones interdisciplinarias y de consensos conceptuales.

Las palabras, normas y contenidos generan un lenguaje que ayuda a "leer" en claves comunes las diversas experiencias que, por su propia naturaleza (un territorio, una identidad, una cultura), son únicas y en principio incomparables. Es así como se plantea a continuación una breve historia de la formación y evolución de los conceptos que manejaremos en este texto. El vocablo **Monumento** es de origen latino, "*Monumentum*", del cual el sufijo "*Mentum*" hace referencia a mente, memoria o recordar; es por ello que, en primera instancia, un Monumento puede ser concebido como un instrumento o medio para recordar alguna cosa. Se incluyen en esta categoría aquellas obras arquitectónicas que rememoran mediante elementos materiales algún acontecimiento relevante o de gran importancia ocurrido en el pasado, o bien un personaje emblemático que de alguna forma haya marcado su huella en la historia. Son construcciones arquitectónicas o escultóricas, generalmente de grandes dimensiones, que poseen un gran valor histórico o artístico.⁴⁸ Para José Ramón Sierra Delgado, Monumento puede definirse como "*una obra producida en un tiempo pasado o remoto y un lector espectador diacrónico a ella, suele entenderse precisamente como una condición imprescindible para su verdadera contemporaneidad, aun a costa de presentársenos vacía de sus servicios originales, aunque plena de otras comunicaciones*".⁴⁹

El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española (Vigésima segunda edición, 2001, avance de la vigésima tercera edición) señala que el sustantivo patrimonio etimológicamente proviene del latín "*patrimonium*", que deriva de "*pater*"; y en dos de sus acepciones señala que es: "1. *m. Hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes*" y "4. *m. Der. Conjunto de bienes pertenecientes a una persona natural o jurídica, o afectos a un fin, susceptibles de estimación económica*". Así pues, el concepto de **patrimonio**, en un plano individual, remite al de herencia y a la tasación económica de unos bienes.⁵⁰ Además, la RAE remite al adjetivo patrimonial, que en sus dos primeras acepciones se refiere a "1. *adj. Perteneciente o relativo al patrimonio*" y "2. *adj. Perteneciente a alguien por razón de su patria, padre o antepasados*". Es decir, vincula el término patrimonio con la identidad, la patria o la familia. Sin embargo, el Diccionario de la RAE no contiene la definición de "*patrimonio cultural*", aunque sí del patrimonio nacional, término que también se utilizará en este texto. (1.*m. Econ. Suma de los valores asignados, para un momento de tiempo, a los recursos disponibles de un país, que se utilizan para la vida económica*).

El actual concepto de patrimonio se establece a partir del siglo XX. Anteriormente se denominaba como monumentos sólo las obras construidas y de valor histórico-artístico. La evolución del concepto de patrimonio incorpora tres principios: por una parte, establece mecanismos de conservación; por otra, su valor no solo se basa en criterios estéticos o históricos sino en ser un reflejo de la cultura; y, finalmente, considera a estos bienes herencia y propiedad de un pueblo, es decir, un legado común. El patrimonio que nos interesa definir, en su sentido más amplio, es el conjunto de bienes heredados del pasado, con mecanismos de conservación, reflejo de la cultura de un pueblo y herencia del mismo. En consecuencia, el **patrimonio arquitectónico**⁵¹ se define como el conjunto de bienes edificados, de cualquier naturaleza, en

constante ir y venir entre países y continentes. Información resumida de la biografía de Pablo Neruda de la Fundación Neruda. www.fundacionneruda.org

⁴⁸ Diccionario de la Real Academia de la lengua. <http://dle.rae.es/?id=PIDhkfd>

⁴⁹ SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura Dadá y Patrimonio de la Humanidad", Recolectores Urbanos Editorial, Sevilla, 2014: Pág. 103.

⁵⁰ Diccionario de la Real Academia Española de la lengua. https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome_instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=rae

⁵¹ Según la propuesta de esta investigación, la obra realizada por Neruda a lo largo de toda su vida, la conforma lo que hemos llamado su arquitectura doméstica o su peculiar patrimonio construido. En la introducción puntualizamos la dificultad que entraña entender dónde está el valor de las casas del poeta que no termina de encajar en la definición tradicional de patrimonio arquitectónico, y tal vez, tiene más que ver con valores sociales y simbólicos. ¿Debemos hablar de patrimonio arquitectónico o patrimonio construido en el caso de la obra de Neruda? Hemos optado por hablar de patrimonio construido cuando nos referimos a

los que cada sociedad se reconoce o a los que cada sociedad atribuye un valor cultural. Si entendemos que los valores culturales son cambiantes, entonces esta definición también lo es, lo que implica que el concepto mismo del patrimonio se encuentra en permanente cambio y construcción, y que los objetos que lo integran forman un conjunto abierto susceptible de modificaciones y con la posibilidad siempre de nuevas incorporaciones. La construcción de este nuevo concepto amplio del patrimonio es un proceso reciente y para nada concluido que demanda un debate abierto. No es, como hemos dicho, hasta las últimas décadas del siglo XX cuando se produce una profunda renovación de las aproximaciones conceptuales y metodológicas al tema del patrimonio arquitectónico y, más genéricamente, de lo que se ha llamado patrimonio cultural.

Al hablar del Patrimonio Cultural nos encontramos, pues, frente a un problema no ajeno a la política, igual que cuando hablamos de la salud o de la educación. Es más, en algunos aspectos es un problema esencialmente político, en tanto que detrás de toda ideología necesariamente se esconde una concepción de la sociedad, una actitud ante el hombre, ante la vida, ante la cultura y ante la naturaleza. Solo esta afirmación permite comprender la evolución de la doctrina del patrimonio, al principio llamado solo artístico, luego histórico-artístico y ahora cultural. Porque lo artístico (concepción renacentista) se ubicaba dentro de la jerarquía de excelencias de la primera burguesía. Lo histórico se cargó de significado gracias al iluminismo, a las "*expediciones científicas*", al descubrimiento de Pompeya y Herculano y a la promulgación de la primera ley específica expedida en Francia en 1872. De esta época son precisamente los primeros museos nacionales de Europa: British Museum (1753) y Louvre (1793).⁵² Ya a principios del siglo XX, gracias al aporte del Estado liberal, se comenzó a identificar el patrimonio como histórico-artístico. Durante este periodo, diferentes Estados copiaron o adaptaron el modelo francés, creando instituciones y leyes para el resguardo del patrimonio histórico y artístico, aunque algunos ya tenían incorporados tales conceptos en sus legislaciones e instituciones dedicadas a la protección de sus antigüedades. Algo similar ocurrió en los Estados americanos que lograron su independencia de las potencias europeas, cuya administración estatal colonial adopta el modelo republicano unitario o federal, inspirados tanto en la Revolución Norteamericana como en la Revolución Francesa, y que durante el siglo XIX se concentran básicamente en la construcción de sus estados nacionales, para solo a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX iniciar un proceso de creación de instituciones y leyes de protección de su patrimonio, siguiendo en lo central el modelo francés.⁵³

Cualquiera de las dos denominaciones (histórico, artístico) es insuficiente, parcial y equívoca desde la perspectiva actual. Insuficiente porque solamente serviría para denominar así al patrimonio de las sociedades "*históricas*", es decir, de aquéllas que privilegian no solamente los hechos sino su ubicación cronológica y la identificación de sus protagonistas, dentro de las cuales no cabrían, por ejemplo, las sociedades orientales y ni siquiera las prehispánicas. Sería parcial porque incluso dentro de la concepción histórica, privilegia solamente a las expresiones y a los valores de una parte de la sociedad, propiciando así las condiciones para la valoración estratificada de un patrimonio histórico/artístico clasista, segregacionista, parcial, que acepta como normal la residencia de lo artístico en un ámbito que no le pertenece al pueblo, a lo popular. Al ser insuficiente y parcial, desde luego, la denominación se vuelve ambigua.

En cambio, dentro de la denominación de **Patrimonio Cultural** caben todas las concepciones del tiempo (de la historia) y diversos niveles de desarrollo en cualquier parte del planeta, de lo artístico, lo técnico, etc. junto a lo popular, lo etnológico, es decir, todo: incluso el Patrimonio Natural.

El concepto de Patrimonio Cultural asocia dos palabras, patrimonio y cultura, cuyo significado ha ido evolucionando con el paso del tiempo de la mano de los cambios producidos en la sociedad. Para definir este binomio hemos recurrido al significado de ambos términos. La expresión Patrimonio Cultural comparte el sustantivo con otras como "patrimonio histórico-artístico", "patrimonio de la humanidad", "inmaterial", "etnológico", "arquitectónico", etc. No son expresiones ni antagónicas ni excluyentes: es el

las casas del poeta. Aunque reconocemos que sí tendría cabida en la definición de "patrimonio arquitectónico como bienes edificados en los que la sociedad reconoce o a los que cada sociedad atribuye un valor cultural".

⁵² En el mundo occidental, primero en el Renacimiento y después en la Ilustración, se fue construyendo la noción actual del patrimonio, teniendo la Revolución Francesa una influencia importante en una nueva forma de valorar los bienes heredados del pasado desde una perspectiva nacional y desde una óptica colectiva, rescatando su importancia histórica y artística, además de su función educativa en la formación de una identidad nacional, seleccionando del pasado aquellos bienes que servían a sus fines o construyendo nuevos símbolos que recordar, proceso que también se dio bajo otros contextos en diferentes sociedades, las cuales crearon primero el concepto de monumento histórico y después el de monumento nacional, donde ambos se fusionaban.

⁵³ CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI". Tesis doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, España, 2015: Pág. 379.

adjetivo el que ofrece distintos matices o acota la extensión de la cualidad patrimonial de los bienes que engloba cada una de ellas. Es precisamente el binomio Patrimonio Cultural el más amplio de todos. Resulta por ello imprescindible aclarar la definición que apoya su protección y clasificación de los bienes que lo componen y que veremos más adelante.

Se puede deducir, de las definiciones anteriormente expuestas, algunos rasgos que caracterizan el concepto de patrimonio al que queremos referirnos en la presente tesis, teniendo en cuenta que el Patrimonio Cultural, tal y como se entiende actualmente, tiene un carácter colectivo, y no depende solo de los objetos o bienes que lo componen sino de los valores que la sociedad en general les atribuye en cada momento de la historia y que determinan qué bienes hay que proteger y conservar para la posteridad. Si en la definición inicial se hace referencia a la herencia, en el concepto moderno de Patrimonio Cultural será la transmisión de la memoria del pasado, generalmente a través de objetos, lo que prima. Esa transmisión de bienes entre distintas generaciones se produce por la pertenencia a una misma familia o país, y nos remite a la noción de identidad colectiva de los pueblos. Herencia e identidad son, por tanto, dos conceptos esencialmente vinculados al de Patrimonio Cultural. El patrimonio puede heredarse por la pertenencia a una familia o a una nación. En este último caso, es posible hablar de un patrimonio cultural o simbólico. En todas las definiciones de Patrimonio Cultural subyace la idea de la **identidad cultural** de los pueblos que produjeron esos objetos, hablan o hablaron esas lenguas o desarrollaron esos ritos. Dice Umberto Eco: *"Es la memoria del pasado la que nos dice por qué nosotros somos lo que somos y nos confiere nuestra identidad"*.⁵⁴ El concepto de identidad cultural, según Stuart Hall en su libro *"Cuestiones de identidad cultural"* ⁵⁵ expone: *"... no señala el núcleo estable de sí mismo, desplegándose desde el principio hasta el final, a través de todas las vicisitudes históricas, sin cambio alguno... Las identidades nunca están unificadas y, en el período más reciente de la época moderna, cada vez aparecen más fragmentadas y fracturadas, nunca singulares, sino múltiples, construidas a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo tan solapadas como antagónicas"*.

Para completar la definición de lo que entendemos en esta investigación por identidad cultural añadimos lo siguiente: *"La identidad de un pueblo se define históricamente a través de múltiples aspectos en los cuales se plasma su cultura, como son la lengua, las relaciones sociales, los ritos y ceremonias o los comportamientos colectivos, sistemas de valores y creencias que se dan en todo grupo humano y socialmente organizado y que tienen un carácter inmaterial y anónimo ya que son producto de la colectividad. Así, los bienes culturales materiales e inmateriales condensan todos estos valores, revistiéndose de un elevado valor simbólico que asume y resume el carácter esencial de la cultura a la cual pertenecen. En estos bienes se encuentran también imbuidos los conocimientos científicos y humanísticos que han favorecido la supervivencia y la evolución de una comunidad, y que serán esenciales para la supervivencia de las futuras generaciones"*.⁵⁶

El concepto de identidad cultural nace en Europa en el siglo XIX con el movimiento romántico y el auge de los nacionalismos y las unificaciones de los territorios que geográfica e históricamente pertenecían a una misma nación. Las dos principales unificaciones nacionales del XIX son la alemana y la italiana. Al amparo de este contexto histórico, las naciones buscan sus raíces primigenias para definir su identidad: aquellos rasgos que las hacen diferentes de otras naciones, de otros países. Se abre así un intenso debate sobre la identidad, siendo su principal protagonista las manifestaciones culturales presentes en cada Estado, depositarias privilegiadas de los rasgos de identidad de cada región que lo conforman. Es por ello que se vuelve con fuerza a las raíces medievales de las que bebían muchos de los países europeos; ejemplo de ello es la nueva interpretación que se hace del gótico, que cobra singular importancia en países como Francia, Alemania e Inglaterra, los cuales reconocen este estilo artístico como señal de identidad nacional, interpretándolo cada país según sus necesidades y particularidades.

El concepto de identidad cultural adquiere especial importancia actualmente en un contexto globalizador y colectivo; de ahí la creciente importancia que cobran para las administraciones públicas y los ciudadanos las medidas de protección como punto de partida, conservación y por último gestión del patrimonio propio de cada pueblo o región para la formación y reafirmación de las identidades, la puesta

⁵⁴ ECO, Umberto: Preámbulo "¿sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?", Granica, Barcelona, 2002: Pág.185.

⁵⁵ HALL, Stuart y DU GAY, Paul compiladores: "Cuestiones de identidad cultural", Amorrortu Editores, Buenos Aires- Madrid, 2003: Pág.17.

⁵⁶ TUGORES Truyol, Francesca y PLANAS Ferrer, Rosa: "Introducción al Patrimonio Cultural". Editorial Trea, 2006

en valor de las costumbres, la arquitectura, los rituales, las técnicas, las artes, las expresiones y demás elementos componentes de cada cultura, que se convierten en referencias de identidad ineludibles.⁵⁷

La segunda parte del binomio que intentamos definir es el adjetivo “cultural”. El término “cultura” encierra un significado complejo, y se halla también en constante evolución histórica. En un principio tal término se aplicó casi exclusivamente a las artes, la literatura, la filosofía y la ciencia, aunque actualmente se ha abierto hasta abarcar dentro de sí a diferentes modos de vida o pensamiento. Tomaremos como ejemplo la definición propuesta por la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) en la Conferencia Mundial en México en 1982⁵⁸; una definición de cultura que recoge no sólo la amplitud del término sino también su relación con la esencia del ser humano: *“El conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores y las creencias. La cultura da al hombre la capacidad de reflexión sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. Por ella es como el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevos significados y crea obras que lo trascienden”*.⁵⁹

Esta definición establece un marco muy amplio en el que se engloban no sólo las producciones artísticas y literarias sino también las formas de vida, costumbres, valores y creencias que caracterizan una sociedad. Incluye también objetos no artísticos que conservan las costumbres y formas de hacer, utensilios de distintos oficios o épocas, e incluso el denominado patrimonio inmaterial. En este concepto más amplio de Patrimonio Cultural tiene cabida, por tanto, cabida el **patrimonio histórico**, integrado por los bienes muebles e inmuebles que presentan valores artísticos e históricos, así otros tipos de patrimonio: el etnográfico, que revela las formas de vida del pasado; el industrial, que conserva las formas de producción en serie a lo largo de la historia; y también el patrimonio de la humanidad. Resulta útil traer aquí la definición que establece José Castillo Ruiz⁶⁰, al hilo de su reflexión sobre el concepto de patrimonio histórico, en la que intenta alejarse de la definición superflua y repetitiva sobre la materia. Castillo Ruiz considera que dicha definición debe recoger algunas de las claves que considera imprescindibles en la caracterización del Patrimonio Histórico: el interés que éste tiene para los ciudadanos; la condición unitaria, pero global (holística) de todos los bienes; su vinculación con los bienes materiales e inmateriales realizados por el hombre a lo largo de la historia (de ahí el término patrimonio histórico); y la necesidad de unir la identificación de los objetos patrimoniales a la actuación sobre ellos, a su protección, la cual se define como la acción realizada en el presente sobre los bienes históricos con la finalidad de satisfacer las demandas reclamadas socialmente. La definición de Castillo Ruiz queda, pues, así: *“El Patrimonio Histórico es el conjunto de bienes materiales e inmateriales relacionados con la actividad del hombre a lo largo de la historia, los cuales disponen de significados para los ciudadanos en el presente, lo que exige su protección”*.⁶¹

En esta tesis nos ocuparemos de describir unas casas que son patrimonio histórico, concretamente bienes inmuebles relacionados con la afición de Neruda de construir, que podremos encuadrar también con el término de “patrimonio construido” o incluso con el de “patrimonio arquitectónico”. Pero los ejemplos de las casas de Neruda, que estudiaremos en la Parte II de la tesis, forman parte también del concepto más global del Patrimonio Cultural, tal y como se entiende actualmente, dotado de un carácter colectivo, que no depende solo de los bienes en sí, sino de los valores que la sociedad en general les atribuye en cada

⁵⁷ Este tema se analizará en la Parte II de la tesis, cuando hablemos de las bases sensibles y memoriales sobre las cuales se construyen nuestras diversas maneras de habitar el mundo según diversas modalidades de relación, con los ejemplos de las casas de Pablo Neruda.

⁵⁸ La Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales - MONDIACULT, tuvo lugar en México DF entre el 26 de julio y el 6 agosto de 1982, y sentó las bases de trabajo en materia de políticas culturales que rigieron varias de las actuaciones de organismos internacionales y de gobiernos estatales en los siguientes años. En la Declaración de México, se establece el vínculo irrevocable entre cultura y desarrollo: “sólo puede asegurarse un desarrollo equilibrado mediante la integración de los factores culturales en las estrategias para alcanzarlo”. <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668MB.pdf>

⁵⁹ Esta definición aparece en su preámbulo, acomete la labor de establecer una definición de cultura, que ya era una cuestión que se había intentado trabajar en anteriores conferencias. Esta definición recogida en este texto ha sido ampliamente aceptada y es adoptada por UNESCO, empleándose hasta hoy en día. <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668MB.pdf>

⁶⁰ CASTILLO Ruiz, José: Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada (desde 1998). Miembro de la Comisión Técnica del Patronato de la Alhambra (desde 2003). Integrante del Comité Español de ICOMOS (desde 2009). Director del Observatorio del Patrimonio Histórico Español (OPHE) y codirector de la revista e-rph.

⁶¹ Artículo de la Revista electrónica de Patrimonio Histórico. “El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre” e-rph diciembre 2007 (revista semestral). <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/concepto/estudios/articulos.php>

momento de la historia y que determinan qué bienes son los que hay que proteger y conservar para la posteridad.

El interés mostrado por las construcciones heredadas del pasado, concretamente por el **patrimonio arquitectónico**, ha sido también una constante en la historia europea desde la antigüedad, heredada de manera más tardía en América, aunque tal interés ofreciera entonces connotaciones muy distintas de las que presenta a los contemporáneos. Será en la época de la Ilustración (XVII-XVIII)⁶² cuando surjan las primeras formulaciones explícitas sobre el valor histórico (y documental) de la arquitectura y la necesidad de su conservación y transmisión a futuras generaciones.

Con la progresiva adquisición de esta nueva conciencia (tras un lento y trabajoso proceso de maduración que permitió realizar finalmente una crítica del pasado), se generaron los primeros debates sobre cuáles debían ser los monumentos a preservar y cuál el tratamiento que merecían para su correcta conservación. Así se plantearon, por ejemplo, los primeros inventarios y catálogos, y se formularon las primeras teorías sobre la restauración. Una de las aportaciones teóricas más profundas sobre el concepto de **monumento histórico** fue la del historiador vienés Riegl, realizada en 1903, cuando ocupaba el puesto de Presidente de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de Austria, reflexiones que sentaron las bases del actual pensamiento sobre la materia.

El autor, al que citamos ya en la introducción, analiza, dejando a un lado la discusión sobre la técnica de la restauración monumental, el campo del significado y los valores de los monumentos. Su distinción pionera entre "monumento" y "monumento histórico", los valores que el este último encierra y que ha ido adquiriendo en sucesivas etapas históricas (de memoria y contemporaneidad; de antigüedad; de utilización práctica del monumento, etc...) son los ejes de su pensamiento teórico-crítico. Es el primero en analizar la conservación de los monumentos antiguos mediante una teoría de la conservación de los valores que veremos en el capítulo II. Riegl realiza una revisión histórica de los valores de los monumentos, desde el valor rememorativo, que considera al **monumento** como un objeto creado para mantener ciertas hazañas vivas en las nuevas generaciones, hasta los valores de contemporaneidad, que incluyen, entre otros, los valores de uso. Riegl⁶³ plantea que existen tres tipos de Monumentos:

- Monumentos intencionados: aquellas obras que por voluntad de sus creadores rememoran un determinado momento del pasado.
- Monumentos históricos o no intencionados: incluyen las obras que se refieren a un determinado momento, pero cuya selección depende del gusto subjetivo.
- Monumentos antiguos: no se considera el significado original de la obra ni el objetivo de su creación, primando en cambio antigüedad.

Conviene recordar que no siempre el concepto de Patrimonio Cultural ha sido tan amplio y que su extensión ha sido fruto de una larga evolución que ha venido de la mano de las diferentes definiciones de cultura y el cambio consiguiente de los criterios que marcan el deseo por parte de la sociedad de conservar bienes y objetos como parte del patrimonio de un país, región, etc.

En cada época histórica se han adaptado a la ideología y creencias del momento los criterios relativos a qué tipo de objetos debían conservarse y dejar en herencia a las siguientes generaciones. (El patrimonio cultural se ha preocupado en determinar cuáles son los bienes que lo integran y que debían protegerse). Por eso se dice que *"la patrimonialidad no proviene de los objetos, sino de los sujetos, y el proceso de patrimonialización es un proceso de construcción de la memoria colectiva"*.⁶⁴

El Patrimonio Cultural es, pues, una expresión moldeada recientemente en convenios internacionales, y muestra la evolución de un concepto que nació con la Ilustración vinculada a la idea de *"tesoro"*, debido al valor histórico y artístico de los objetos que lo componen. Sobre esta base se construyó una primera

⁶² La Ilustración aportó un nuevo factor a la mentalidad humana, la crítica racional, a la que se sometía todo tipo de saber, siendo una de sus consecuencias un nuevo modo de entender la ciencia basada en el empirismo. Estos dos elementos, lo racional y lo científico, fueron los métodos con los que el hombre ilustrado inició el estudio de toda forma de conocimiento, extendiéndose también al ámbito de las obras antiguas. Por lo tanto, es en el contexto ilustrado cuando las antigüedades son estudiadas desde un juicio crítico y reflexivo, reconociéndose su vinculación a la historia y al arte, quedando reflejado en la aparición del concepto "monumento histórico-artístico". Así, los monumentos adquieren un valor testimonial, siendo una de las fuentes de las que se valió la historia, considerada como conocimiento científico por la Ilustración. Además, gracias a la curiosidad que la Ilustración sintió por todas las culturas y las épocas, el interés por el pasado se amplió desde la Grecia clásica hasta el período medieval y sus manifestaciones artísticas. Aún, así, el principal objeto de estudio fue la Antigüedad clásica, pues la sensibilidad estética de aquellos momentos, el neoclasicismo, como su nombre indica, veía en las formas clásicas su modelo y su fuente de inspiración.

⁶³ RIEGL, Alois: "El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen", (traducción de Ana Pérez López), 3a ed., La Balsa de la Medusa 7, Madrid, 2008: Págs. 23-26.

⁶⁴ TUGORES Truyol, Francesca y PLANAS Ferrer, Rosa: "Introducción al Patrimonio Cultural". Editorial Trea, 2006: Pág. 19

definición de lo que hoy denominamos Patrimonio Cultural, entendido entonces como un tesoro formado por las más excelsas y genuinas representaciones de los avances científicos y técnicos como monumentos antiguos y obras artísticas singulares, únicos que merecería la pena conservar.⁶⁵ Tal concepto de patrimonio dejaba fuera todas las creaciones de la cultura popular, de carácter anónimo, con sus artes y tradiciones que eran consideradas vulgares.

Por ello desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del XX el concepto de **monumento arquitectónico** quedaba circunscrito a aquellos bienes de un valor histórico, estético o simbólico relevante. Las primeras aproximaciones conceptuales a la arquitectura del siglo XIX discutían solo sobre el tratamiento que esos "objetos" merecían, nunca sobre su naturaleza. Todo ello condujo a que la mayoría de las teorías sobre la restauración tuvieran como destinatarios solo los edificios o monumentos singulares.

Si bien son varios los autores que han desarrollado trabajos sobre la evolución del concepto de patrimonio, el texto "*Alegoría del patrimonio*"⁶⁶, de la historiadora francesa Françoise Choay, tiene como objetivo comprender el culto al patrimonio en relación con la memoria y el tiempo desde el siglo XV. En un primer capítulo analiza los conceptos de "monumento" y "monumento histórico". El primero posee alcance universal, y se refiere a ciertas creaciones con las que una comunidad rememora determinados eventos. El monumento histórico es una invención europea conforme a la cual el monumento en cuestión adquiere valor solo cuando es identificado como tal, lo que implica distanciamiento en el tiempo. Dice F. Choay⁶⁷ que para que los monumentos adquieran su carácter "*histórico*" es preciso que se produzca una cierta distancia capaz de generar una mirada sobre el pasado como tiempo diferente a aquel desde el cual se contempla. Esto quiere decir que el monumento alcanza su categoría histórica cuando un proyecto explícito se manifiesta como producto de dicha mirada. Choay denominará "*monumento*" a todo artefacto edificado por una comunidad para recordarse a sí misma o hacer que otras generaciones recuerden a personas, acontecimientos, sacrificios o creencias. Así, la especificidad del monumento se refiere precisamente a su modo de actuar sobre la memoria. El pasado invocado y convocado no es uno cualquiera: está localizado y seleccionado conforme a fines vitales, en la medida en que puede contribuir directamente a mantener y preservar la identidad a una comunidad étnica o religiosa, nacional, tribal o familiar.

En los siguientes cuatro capítulos del libro, Choay analiza la evolución del concepto de patrimonio desde el Renacimiento (cuando se consideran monumento las obras de la antigüedad) hasta el siglo XX. En el último capítulo, "*La competencia de edificar*", plantea una reflexión sobre la actualidad del patrimonio. Señala que a partir de 1960 se produce una "*inflación del patrimonio histórico edificado*", llegando a hablar de un culto que se transforma en fetichismo: "*Este proceso agrupa lo más significativo y fútil, los lugares de culto religioso y los de la industria, los testimonios de un pasado secular y los de un pasado todavía reciente. Como si, acumulando todos esos logros y todas esas huellas, se quisiera construir una imagen de la identidad humana...*"⁶⁸

Otro autor que desarrolla interesantes trabajos en este caso sobre la forma más adecuada de conservar o de intervenir en monumentos es el historiador italiano Cesare Brandi, a partir de su experiencia en el *Instituto Centrale del Restauro* creado por él mismo en 1939. Brandi elaboró el texto "*Teoría de la Restauración*",⁶⁹ publicado en 1963. Este texto posteriormente dio lugar a la "*Carta del Restauro*"⁷⁰ de 1972. Si bien su planteamiento se dirigía a las obras de arte, el autor dice que es aplicable a la obra arquitectónica. Brandi dedica un tema a la restauración de los monumentos arquitectónicos;⁷¹ en dicho texto indica que, si bien la arquitectura también es considerada arte, se dan características que son particulares del monumento arquitectónico, por ejemplo, la importancia del contexto en que se construyó, o bien, el lugar histórico.

⁶⁵ FERNÁNDEZ de Paz, Esther: Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. "De tesoro ilustrado a recurso turístico: El cambiante significado de Patrimonio Cultural" Vol. N°4, 2006: Págs. 1-12.

⁶⁶ CHOAY, Françoise: "*Alegoría del Patrimonio*", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

⁶⁷ El estudio y la preservación del patrimonio histórico han alcanzado una importancia en el mundo entero difíciles de explicar únicamente desde su contribución al conocimiento de la historia y el arte o desde su papel en la industria del ocio. Françoise Choay indaga en el porqué de ese culto al patrimonio a través de su relación con la memoria y el tiempo. Investiga su significado y las transferencias semánticas de las que ha sido objeto a lo largo de cinco siglos, reflejo de un estado de la sociedad y de los interrogantes que la habitan.

⁶⁸ *Ibid.*, Pág. 222

⁶⁹ BRANDI, Cesare: "*Teoría de la Restauración*", Madrid, Editorial Alianza, 1988.

⁷⁰ Carta del Restauro traducida por María José Martínez Justicia a partir del texto italiano. http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restauro_Roma.pdf

⁷¹ BRANDI, Cesare: "*Teoría de la Restauración*", Madrid, Editorial Alianza, 1988: Págs.77-80.

Brandi puntualiza tres aspectos sobre el contexto de los monumentos arquitectónicos:⁷²

- Un monumento no puede ser desmantelado y recompuesto en un lugar distinto a aquel donde fue realizado; una situación así invalidaría el valor del monumento.
- Desmontar y reconstruir un monumento en otro lugar lo constituye en un falso.
- El desmantelamiento y la recomposición solamente se justifican cuando están relacionados con la salvaguarda del monumento.

Será pues ya avanzado el siglo XX cuando comienza a valorarse el monumento arquitectónico en su contexto. Fue Gustavo Giovannoni,⁷³ máximo exponente de la corriente "*Restauración Científica*", el primero en reflexionar con postulados modernos sobre los problemas de la defensa de los centros históricos, la introducción del concepto de respeto ambiental y la valoración de las arquitecturas menores,⁷⁴ tres ámbitos del patrimonio arquitectónico no tenidos en cuenta hasta entonces. Esta nueva y amplia valoración contemporánea ha permitido dejar atrás la visión idealista y esteticista heredada del siglo XVIII.

También han contribuido a estas nuevas ideas las recomendaciones internacionales del último cuarto de siglo XX, como por ejemplo La Carta Cracovia 2000,⁷⁵ que recoge los principios para la conservación y restauración del Patrimonio construido y se refiere conjuntamente al "*patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico*".

En resumen, a lo largo del siglo XX fue ampliándose el concepto de monumento arquitectónico, aunque de forma muy progresiva, ya que continúa uniéndose a los adjetivos histórico y artístico que aún remiten al concepto ilustrado de tesoro. Será ya en la última década del siglo XX cuando prevalezca la concepción vigente de "*monumentos histórico-artísticos*", consolidando una visión integral del patrimonio arquitectónico.

Pero, ¿qué rasgos han cambiado en la visión del patrimonio arquitectónico? Entre otros, la sustitución del propio concepto de "*Monumento*" por otros como "*Bien Cultural*" o "*Patrimonio Cultural*", de significados más plurales y democráticos, lo que ha permitido abarcar un número cada vez mayor de arquitecturas, no ya solo la arquitectura-objeto (Monumento), sino también los Conjuntos, el Centro Histórico, el Sitio Histórico, el Paisaje Cultural, la Arquitectura Industrial, la Arquitectura Vernácula, etc. También se ha superado el punto de vista eurocentrista: si bien es cierto que el interés por la conservación de los Bienes Culturales fue en su origen un fenómeno, hoy se puede hablar de la protección del patrimonio también en América, como se verá en esta investigación.

⁷² *Ibíd.*, 78.

⁷³ GIOVANNONI, Gustavo: Arquitecto italiano, urbanista, escritor e historiador arquitectónico. Roma 1873- 1947. En 1895 se gradúa en ingeniería civil de la universidad de Roma. En 1920 fue nombrado catedrático de Historia de la Arquitectura y Restauración de Monumentos. En 1931 Gustavo Giovannoni encabezó la delegación presente en La Conferencia Internacional de Atenas; donde se redactó la Carta de Atenas sobre la Conservación de Monumentos, la cual es referencia para la Carta Italiana del Restauro (1932). Al igual que para las "Istruzioni per il restauro dei monumento", en 1938 formó parte del instituto central de Restauración, y formó parte de la comisión de expertos que presidieron "las instrucciones para la restauración de monumentos". Sus aportaciones en el campo de la restauración: Se sintetizan en tres aspectos: A.-El compendio Doctrinal de la llamada restauración científica – Pensamientos de Boito. B.- Participación en la redacción de la carta de Atenas de 1931 y de la Carta Italiana del Restauro en 1932. Y es que Giovannoni en la Conferencia Internacional de Atenas sobrepasa los pensamientos de Boito y en la Carta Italiana del Restauro adopta los preceptos de la Carta de Atenas al contexto italiano. C.- Su actividad como Restaurador Urbanista. Plantea la protección no solo del monumento sino también hacia su entorno circundante, imponiendo posiciones atentas a los valores ambientales y contextuales. SU PENSAMIENTO: Es considerado una prolongación de los posicionamientos restauradores de Camilo Boito; pero con espíritu más crítico (propone la documentación para realizar cualquier restauración) Rechaza la falsificación; pero flexibiliza los criterios, al admitir la categoría de las Restauraciones de Renovación donde se precisa terminar una obra a la que le falta por completo una parte esencial o se deba adaptar la construcción a condiciones nuevas. Defiende la necesidad de la conservación de los Monumentos para la historia (valores documentales), para el arte (valores estéticos) y para la vida presente (valores de uso). Se opone a las actitudes que están a favor de una museificación de los centros históricos. Resumen: http://portal-restauracion-upv.blogspot.com.es/p/blog-page_12.html

⁷⁴ RIVERA Blanco, Javier: "Restauración arquitectónica. Desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia", Teoría e Historia de la restauración. Munilla-Lería, Madrid, 1997: Págs. 102-161.

⁷⁵ Carta de Cracovia de 26/10/2000 "Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio construido". Así como la Carta de Venecia surge como revisión de la Carta de Atenas, se ha pretendido actualizar sus contenidos con este nuevo documento, redactado en Cracovia en el año 2000. Surge impulsada por el proceso de unificación europea y la entrada del nuevo milenio, a fin de actualizar la Carta de Venecia y adecuarla al nuevo marco cultural. En su texto se incorporan nuevos elementos como los adecuados de una composición multidisciplinar en los equipos encargados de trabajos de conservación y restauración, la necesidad de incluir en la misma nuevas tecnologías y estudios científicos a la hora de realizar cualquier proyecto de restauración y también aporta un glosario de términos en los que se definen conceptos como monumento identidad, restauración, a la luz de los nuevos métodos e investigaciones. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_cracovia_2000_spa_orof.pdf

Conviene citar en este punto los criterios que la comunidad internacional ha consensuado más recientemente, y que nos deben servir de base para cualquier análisis posterior. Veamos dos ejemplos: El primero, la definición de Patrimonio Cultural que establecía la "*Convención para la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* " en su artículo primero: "*A los efectos de la presente Convención se considera Patrimonio Cultural: Los monumentos: obras arquitectónicas, obras de escultura o de pintura monumentales, inclusive en las cavernas y las inscripciones, así como los elementos, grupos de elementos o estructuras que tengan un valor especial desde el punto de vista arqueológico, histórico, artístico o científico. Los conjuntos: grupos de construcciones aisladas o reunidas que por su arquitectura, unidad e integración en el paisaje tengan un valor especial de la historia, del arte o de la ciencia. Los sitios o lugares: zonas topográficas, obras conjuntas del hombre y de la naturaleza que tengan un valor especial por su belleza o interés desde el punto de vista de la historia, de las artes o de la ciencia*".⁷⁶ Este Convenio, adoptado por la Unesco en 1972, constituyó un primer empuje que tuvo luego continuidad en numerosos documentos regionales que apuntan al respeto a la diversidad bajo el marco de una normativa de aplicación universal.

Hemos nombrado como ejemplo la Carta de Cracovia 2000 que, a diferencia de las Cartas de Atenas⁷⁸ y Venecia⁷⁹, fueron redactadas desde occidente con vocación universal.

⁷⁸ La Carta de Atenas fue el resultado de la Conferencia de Atenas de 1931 (ese mismo año también se redactó la *carta italiana del restauro*). En su elaboración tuvieron parte activa, especialmente el italiano Gustavo Giovannoni y otros europeos como el francés Paul León y el español Leopoldo Torres Balbás. Muchos de los aspectos que se incluyeron en ella fueron decisivos para todas las políticas de conservación y restauración, así como para la redacción de los documentos posteriores. Entre algunos de los aspectos más importantes que se concluyeron en lo que respecta a la conservación y restauración, especialmente de arquitectura y patrimonio urbano cabe destacar los siguientes puntos: - Importancia de la conservación frente a la restauración, destacando la necesidad de que tareas constantes de mantenimiento la hagan factible. - Necesidad de respetar todos y cada uno de los estilos y épocas. - Conveniencia de dotar a los monumentos de un uso acorde con su carácter. - En lo referido a la administración y legislación de los monumentos se destacará el derecho a la colectividad sobre la propiedad privada. - En los mecanismos de puesta en valor de los monumentos se señala la necesidad de respetar el carácter y fisonomía de las ciudades. - Se recomienda asimismo una actuación prudente con materiales de restauración y empleo de los recursos de la técnica moderna. - Sobre la degradación de los monumentos se ve necesaria la colaboración con otras disciplinas científicas (física, química) que puedan hacer aportaciones fundamentales. - Llama la atención sobre la descontextualización de la obra con respecto a los elementos de su entorno. Aunque en la *carta* se refiere fundamentalmente a la escultura, hoy puede hacerse extensivo a buen número de elementos muebles e, incluso, inmuebles. - En lo que se refiere a la conservación, sus criterios y técnicas: 1. Se aconseja la *anastilosis* (que consiste en la reincorporación en las restauraciones cuando sea posible de los propios elementos antiguos). 2. Necesidad de hacer ostensibles los nuevos materiales empleados en las restauraciones y su clara diferenciación con los antiguos. 3. Minucioso estudio de los monumentos antes de comenzar cualquier intervención que suponga reintegración o interpretación? Necesidad de cubrir los yacimientos y restos arqueológicos si, una vez realizada la investigación pertinente, no se ve viable su conservación. 4. Necesidad de una cooperación técnica y de concienciación de principios de aplicación de carácter internacional. 5. Importancia de llevar a cabo una labor educativa sobre el respeto a los monumentos (que habría que ampliar al más amplio concepto del Patrimonio). 6. Elaboración de documentación y divulgación de carácter internacional. Carta de Atenas por Le Corbusier.

⁷⁹ Carta de Venecia de 1964. Redactada como conclusión del II Congreso de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricos, bajo los auspicios de la UNESCO. Se observa ya una evolución con respecto a la de Atenas, fundamentalmente porque se supera el concepto de monumento para abarcar otros más amplios como los ámbitos urbanos y rurales, así como, incluso, elementos más modestos que con el tiempo hayan adquirido significado cultural. Otros puntos de interés: - Necesidad de la concurrencia de todas las ciencias y las técnicas para el estudio y la protección del patrimonio monumental. - Respecto a los criterios de Conservación: 1.

La Carta de Atenas de 1931, la creación de la UNESCO en 1945, la Carta de Venecia de 1964, la creación de ICOMOS en 1965, etc., fueron instrumentos e instituciones que prestaron cada vez más atención a los valores patrimoniales y a la elaboración de definiciones cada vez más amplias, que abarcaban desde lo material a lo inmaterial, y desde el objeto al conjunto y su entorno natural y cultural. Los valores más destacados de los bienes patrimoniales han sido los históricos y los artísticos, pero crecientemente fueron incorporados los científicos y los sociales.

Un último rasgo que ha cambiado en la visión del patrimonio arquitectónico es que el mismo comienza a ser visto no solo como un soporte de la memoria colectiva o como una herramienta fundamental para el conocimiento histórico, sino como un recurso socio-económico imprescindible para el desarrollo sostenible de los pueblos. Esta última vertiente del Patrimonio Cultural está incorporando nuevos conceptos como "*recursos culturales*", "*industria del patrimonio*", "*rentabilización y gestión del patrimonio*" etc., conceptos que conviene tener en cuenta y que se explicarán cuando hablemos de la gestión del patrimonio a través de los ejemplos de las casas de Pablo Neruda en la Parte III de esta tesis.

Estos rasgos citados de la nueva concepción del Patrimonio Cultural tienen un denominador común, que es la democratización del mismo: democratización de la identificación, del conocimiento, de la representatividad social y cultural, y de su propio disfrute.

El reconocimiento del patrimonio edificado como signo de identidad y como soporte de la memoria histórica obliga a las sociedades a incluir en él otras construcciones relevantes de la burguesía urbana, de los obreros industriales, grupos estos mayoritarios pero que no tuvieron la oportunidad o los medios para crear arquitecturas simbólicas que les representaran, a diferencia de las aristocracias laicas o religiosas, promotoras de los grandes "*Monumentos*" que conocemos del patrimonio.

La arquitectura industrial, las viviendas obreras y los paisajes modelados por la industria; las ciudades contemporáneas, sus ensanches, los equipamientos públicos, las viviendas de las clases medias... son nuevos elementos a reconocer como patrimonio arquitectónico, sin haber sido casi nunca proyectados explícitamente como símbolos por parte de quienes vivían, trabajaban o utilizaban tales edificaciones, pero que ostentan a pesar de ello una legítima representatividad.

El nuevo concepto de Patrimonio Cultural aspira, pues, a recoger y representar todas las voces que nos precedieron. Dentro del patrimonio cultural, el patrimonio arquitectónico es uno de los primeros y fundamentales instrumentos del conocimiento y la experiencia histórica que aspira a representar a la totalidad de las sociedades. El nuevo concepto de patrimonio surge como consecuencia directa de este tratamiento globalizador y socialmente equitativo de la historia.

El arquitecto italiano Vittorio Gregotti en su libro "*Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación*",⁸⁰ analiza el discurso de la arquitectura contemporánea, y argumenta cómo ha evolucionado el concepto de monumento, hasta el punto de que, al pasar a ser un bien cultural, se vuelve de uso frecuente.

El Patrimonio Cultural, y de modo más específico el arquitectónico, debe representar, pues, a toda la sociedad del pasado en su integridad histórica, para así llegar al reconocimiento progresivo de que el patrimonio debe ser accesible a toda la sociedad del presente y formar parte de su identidad.

El Patrimonio Cultural puede definirse también como vehículo de integración social, como obra o legado del pasado en el que una comunidad se reconoce y con el que se identifica, pero también es un capital del que una comunidad tiene derecho a servirse para promover su propio desarrollo, bien como objeto de disfrute de sus ciudadanos, como promoción de su propia imagen hacia el exterior o como recurso

Necesidad del mantenimiento continuado, considerando siempre las necesidades de la sociedad para evitar modificar los valores de los monumentos. 2. Se insiste en el carácter inseparable de monumento de su historia y de su medio, aunque eventualmente, y con carácter excepcional podría ser trasladado. 3. Los elementos muebles tales como pinturas, esculturas y otros elementos ornamentales no podrán ser separados del contexto arquitectónico correspondiente, a no ser que sea por necesidades de su propia conservación - Respecto a los criterios de Restauración: 1. La restauración como operación excepcional y solución última, potenciando las intervenciones preventivas previas. 2. Necesidad de estudios históricos y arqueológicos previos. 3. Cautela con los materiales y técnicas a aplicar 4. Necesidad de hacer evidente la reintegración con nuevos materiales. 5. Respecto al mantenimiento de las incorporaciones de diferentes épocas en un monumento, se veía la necesidad de recurrir a una opinión colegiada de expertos entre los que no se incluiría el autor del proyecto, cuando se creyera oportuna la eliminación de algún elemento o fase. 6. En sitios monumentales se recomiendan medidas especiales para su salvaguarda y puesta en valor. 7. En los yacimientos arqueológicos se excluyen los trabajos de reconstrucción, si bien se admite la *anastilosis* como operación excepcional de recomposición de piezas caídas existentes. 8. Necesidad de documentar las obras en todas sus fases históricas. 9. Necesidad de publicación de acciones y resultados.

Resumen página: http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_venecia_1964_spa_orof.pdf

⁸⁰ GREGOTTI, Vittorio: "*Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación*", (traducción Marco Aurelio Galmarini), Editorial Península, Barcelona, 1993.

económico dinamizador. Esta definición nos servirá para entender la necesidad de una buena gestión del patrimonio heredado.

Se ha producido, por tanto, una ampliación del concepto de patrimonio, tanto física, ya que desde el monumento aislado se ha pasado al territorio (paisajes y centros urbanos) como, sobre todo, semántica; todo lo que nos rodea puede ser objeto del patrimonio: desde lo individual hasta lo colectivo, desde lo concreto a lo intangible. Sobre este tema comenta el arquitecto español José Ramón Sierra Delgado que se han ido elaborando diversas categorías de patrimonio, hasta el punto que todo puede llegar a ser patrimonio: *"El patrimonio, como el museo, lo engullirá todo. Patrimonio material y patrimonio inmaterial, hasta el aire que respiremos, que será, así aire de artista"*.⁸¹

Como hemos expresado anteriormente, la evolución del concepto de Patrimonio Cultural se ha preocupado también en determinar cuáles son los bienes⁸² que lo integran, así como los objetos y manifestaciones culturales de diversa índole que deben protegerse y ser transmitidas a las siguientes generaciones.

El término **Bien cultural**, entendido como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana,⁸³ aparece por primera vez en la *"Convención para la protección de los bienes en caso de conflicto armado"* de la UNESCO, firmada en La Haya de 1954.⁸⁴ Los criterios para definir tales bienes son fundamentalmente los histórico-artísticos. Dice el Capítulo 1. Disposiciones generales sobre la protección. Artículo 1. Definición de los bienes culturales: *"Los bienes muebles o inmuebles que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones importantes de libros, archivos o reproducciones de los bienes antes definidos"*.

Progresivamente el concepto de bien cultural fue ampliándose: así, en la recomendación de la 15ª reunión de la Unesco de 1968 celebrada en París⁸⁵, además de los criterios histórico, artístico, arqueológico y científico para definirlos, incluye ya el etnológico: *"Inmuebles, como los sitios arqueológicos, históricos o científicos, los edificios u otras construcciones de valor histórico, científico, artístico o arquitectónico, religiosos o seculares, incluso los conjuntos de edificios tradicionales, los barrios históricos de zonas urbanas y rurales urbanizadas y los vestigios de culturas preteritas que tengan valor etnológico. Se aplicará tanto a los inmuebles del mismo carácter que constituyan ruinas sobre el nivel del suelo como a los vestigios arqueológicos o históricos que se encuentren bajo la superficie de la tierra. El término "bienes culturales" también incluye el marco circundante de dichos bienes"*.⁸⁶

El concepto de *"bien cultural"* ha traspasado los límites de la tradicional política cultural. Con él se supera el concepto de monumento singular o de obra de arte como objetos únicos a proteger para llegar a una visión nueva que comprende todos aquellos objetos a los que se reconoce un valor proporcionado por la cultura, entendida esta como *"la conciencia que una comunidad humana posee del propio vivir histórico, y con la cual tiende a asegurar la continuidad y el desarrollo de sí misma"*. (Unesco, Políticas Culturales, París, 1979). El concepto de bien cultural es, pues, más amplio que el de objeto y acoge también el patrimonio

⁸¹ SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura, Programa y Plusvalía: el Proyecto patrimonial", Revista Neutra n.º 11, 2004: Págs. 14-21.

⁸² Los bienes equivalen a las cosas valiosas, esto es, a las cosas más el valor que se les ha incorporado. Así, un trozo de mármol es una mera cosa; la mano del escultor le agrega belleza al quitarle todo lo que sobra, así el mármol se transformará en una estatua, es un bien. La estatua continúa conservando todas sus características del mármol común (peso, constitución química, dureza); se le ha agregado algo, sin embargo, que la ha convertido en estatua. Lo que se les ha agregado es un valor estético.

Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958: Pág. 15.

⁸³ GONZÁLEZ Varas, Ignacio: "Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas ", Ediciones Cátedra, S. A. 1999: Pág.44.

⁸⁴ Convención de la Haya 1954; que reconoce que los bienes culturales han sufrido graves daños en el curso de los últimos conflictos armados y que, como consecuencia del desarrollo de la técnica de la guerra, están cada vez más amenazados de destrucción; Se asegura que los daños ocasionados a los bienes culturales constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad, puesto que cada pueblo aporta su contribución a la cultura mundial; Considera que la conservación del patrimonio cultural presenta primordial importancia y que conviene que ese patrimonio tenga una protección internacional; Se inspira en los principios relativos a la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado, proclamados en las Convenciones de La Haya de 1899 y de 1907 y en el Pacto de Washington de 1935; Considera además que esta protección no puede ser eficaz a menos que se organice en tiempo de paz, adoptando medidas tanto en la esfera nacional como en la internacional; y se resuelve adoptar medidas.

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁸⁵ Recomendación sobre la Conservación de los Bienes Culturales que la Ejecución de Obras Públicas o Privadas pueda poner en Peligro. Reunión celebrada en París del 15 de octubre al 20 de noviembre de 1968.

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13085&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁸⁶ *Ibíd.*, definición 1.a).

inmaterial, los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, que pueden sustanciarse o no en objetos.

La difusión internacional del concepto de *"bien cultural"* ha sido impulsada mayoritariamente por la UNESCO, cuando reconoce en las declaraciones realizadas por la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural que el significado de algunos bienes culturales (ciudades, monumentos, conjuntos o lugares históricos u obras excepcionales) alcanzan una relevancia internacional y son testimonios irremplazables, cuya pérdida o deterioro empobrecería el conjunto de la Humanidad. La Convención instituye el Comité de Patrimonio Mundial, que tiene como misión definir el Patrimonio Mundial, tanto el cultural como el natural: he aquí su novedad, la de incluir los *"bienes culturales"* y *"sitios naturales"* en la consideración de que la identidad cultural de los pueblos se ha forjado en el medio en que éstos viven, pues las obras humanas más hermosas obtienen una parte de su belleza del lugar en que se encuentran instaladas.

La primera enumeración del conjunto de objetos que se incluyen en el concepto de *"bien cultural"* también fue proporcionada por la Convención de la Haya de la UNESCO en 1954. Debido a la amplitud del concepto de patrimonio y a la inclusión de objetos de naturaleza muy diversa, se hace necesaria una primera clasificación de los bienes culturales en tres categorías:

Artículo 1. Definición de los bienes culturales: *"Para los fines de la presente Convención, se considerarán bienes culturales, cualquiera que sea su origen y propietario:*

a. *Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos;*

b. *Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a., tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a.;*

c. *Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a. y b., que se denominarán "centros monumentales".*⁸⁷

En el siguiente apartado, dedicado a instituciones de ámbito internacional vinculadas al patrimonio cultural, seguiremos ampliando los nuevos conceptos de *"patrimonio"*, siempre en constante modificación.

1.1.1.- Instituciones de ámbito internacional. UNESCO.ICOMOS.ONU.OEA.

La creciente organización de instituciones de carácter internacional, especialmente después de la segunda Guerra Mundial, ha tenido un alcance de suma importancia en el campo de la cultura y el patrimonio histórico. Todas las organizaciones internacionales que asumen competencias en materia de patrimonio cultural pretenden articular y regular sus medidas de tutela y de acción, y se han preocupado de elaborar textos jurídicos y recomendaciones internacionales que respondan a las inquietudes y problemas que han traído consigo los procesos de globalización y destrucción del patrimonio y de las culturas. Cabe decir que en un principio estas instituciones y documentos internacionales atendían preferentemente a la conservación del patrimonio cultural occidental, pero en los últimos decenios del siglo XX ha surgido un interés manifiesto por el patrimonio cultural localizado en continentes como África, Asia o América Latina.

UNESCO.

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (abreviada internacionalmente como UNESCO) es un organismo especializado de las Naciones Unidas. Se fundó el 16 de noviembre de 1945 con el objetivo de contribuir a la paz y a la seguridad en el mundo mediante la educación, la ciencia, la cultura y las comunicaciones. La constitución firmada ese día entró en vigor el 4 de noviembre de 1946, y fue ratificada por veinte países. En 2014 cuenta con 195 Estados miembros y ocho asociados.

⁸⁷ Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

La UNESCO tiene sus raíces en 1942, en plena Segunda Guerra Mundial, cuando los países aliados comienzan a prepararse para restablecer sus sistemas educativos al término de la misma. En la Conferencia de Ministros Aliados de Educación (Conference of Allied Ministers of Education, CAME), celebrada en el Reino Unido, se inician las conversaciones entre países europeos. Como resultado, se prepara una conferencia de las Naciones Unidas sobre temas de educación y cultura, del 1 al 16 de noviembre de 1945. Cuarenta y cuatro países se reúnen, de los cuales treinta y siete deciden fundar la UNESCO. La constitución de la UNESCO se firma el 16 de noviembre, y veinte estados la ratifican un año después, el 4 de noviembre de 1946. Según se van normalizando las relaciones internacionales rotas por la Segunda Guerra Mundial, más países se van incorporando a la organización. En 1957 por primera vez un país miembro la abandona: el gobierno de Sudáfrica alega "*interferencias*" de la UNESCO en sus "*problemas raciales*". En 1996, con Nelson Mandela como presidente, vuelve a incorporarse. En 1960 se lanza el primer proyecto de grandes dimensiones: la protección del templo de Abu Simbel en Egipto y otros 21 monumentos y complejos arquitectónicos, amenazados por la construcción de la presa de Asuán.

La creación de la UNESCO a mediados del siglo XX y la aplicación de sus recomendaciones y convenciones para la protección del patrimonio cultural y natural, permitieron un notable desarrollo de dicho concepto, que abarca hoy todas las manifestaciones humanas, pasadas y presentes, tangibles e intangibles, que son representativas, singulares, significativas y trascendentes para una sociedad o comunidad, y que incluyen objetos, estructuras o construcciones, sitios o lugares, tradiciones, saberes, lenguas, etc. En este enfoque las especificidades del patrimonio cultural y natural confluyen cada vez más, siendo un ejemplo de ello la protección integral de los bienes culturales y naturales en los parques nacionales y diversas áreas protegidas, como también la implementación de categorías de manejo como los paisajes culturales, tanto rurales como urbanos.⁸⁸ Se dedica a orientar a los pueblos en una gestión más eficaz de su propio desarrollo, a través de los recursos naturales y los valores culturales, con la finalidad de modernizar y hacer progresar a las naciones del mundo, sin que por ello pierdan su identidad y diversidad cultural. La UNESCO tiene vocación pacifista, y entre otros objetivos se orienta muy particularmente a apoyar la alfabetización. En la educación este organismo asigna prioridad al logro de la educación elemental adaptada a las necesidades actuales. Colabora en la formación de docentes, planificadores familiares y vivienda, administradores educacionales, y alienta la construcción de escuelas y la dotación de equipo necesario para su funcionamiento.

Las actividades culturales buscan la salvaguarda del patrimonio cultural mediante el estímulo de la creación y la creatividad y la preservación de las entidades culturales y tradiciones orales, así como la promoción de los libros y de la lectura. En materia de información, la UNESCO promueve la libre circulación de ideas por medios audiovisuales, fomenta la libertad de prensa y la independencia, el pluralismo y la diversidad de los medios de información, vía el Programa Internacional para la Promoción de la Comunicación.

ICOMOS

Fundado el año 1965 en Varsovia (Polonia), tras la elaboración de la Carta Internacional sobre la *Conservación y Restauración de los Monumentos y los Sitios Histórico-Artísticos*, conocida como "*Carta de Venecia*", el *Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos* (ICOMOS) es la única organización internacional no gubernamental que tiene como cometido promover la teoría, la metodología y la tecnología aplicadas a la conservación, protección, realce y apreciación de los monumentos, los conjuntos y los referidos sitios. Entre sus objetivos más destacables se halla el de constituirse como un foro internacional que ofrezca todo tipo de posibilidades para el diálogo y el intercambio a los profesionales de la conservación; reunir, profundizar y difundir información sobre los principios, técnicas, legislación y políticas de conservación y salvaguarda; colaborar, en el ámbito nacional e internacional, a la creación de centros especializados de documentación; fomentar la adopción y aplicación de las convenciones y recomendaciones internacionales relativas a la protección, conservación, realce y apreciación de los monumentos, los conjuntos y los sitios histórico-artísticos; participar en la elaboración de programas de formación de especialistas en conservación; y poner su red de expertos al servicio de la comunidad internacional.

⁸⁸ CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI". Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, España Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica. 2015: Pág. 380.

Su programa es el siguiente:

- Acrecentar la representatividad de ICOMOS en todos los continentes;
- Elaborar los documentos doctrinales necesarios para la aplicación de la *Carta de Venecia* dentro del marco evolutivo de la noción de patrimonio;
- Definir los métodos de gestión del patrimonio para asegurar su conservación, realce y apreciación;
- Desarrollar los programas de formación en un marco multilateral, en cooperación con sus Comités Nacionales e Internacionales;
- Dotar al *centro de documentación internacional* sobre la conservación de un archivo de diapositivas y una videoteca que abarquen el conjunto del patrimonio arquitectónico y de los sitios de interés histórico-artístico en todo el mundo;
- Llevar a cabo misiones de peritaje a petición de las administraciones públicas y de toda persona jurídica que juzgue necesaria la consulta a peritos para resolver un problema técnico de conservación;
- Afianzar ante la UNESCO su papel de consejero técnico, especialmente en el campo de la elaboración de la *Lista del Patrimonio Mundial* y del seguimiento de los bienes inscritos en la misma;
- Informar a los profesionales de la conservación mediante la publicación trimestral de un boletín de información ("*Noticias de ICOMOS*") y de las actas de coloquios;
- Sensibilizar al público para la protección del patrimonio a través de los medios de comunicación y de la celebración de la *Jornada Internacional sobre los Monumentos y los Sitios Histórico-Artísticos*.

La gestión implícita a la puesta en práctica de la *Convención del Patrimonio Mundial* corresponde a las *Divisiones del Patrimonio Cultural y de Ciencias Naturales* de UNESCO. Merced a sus estatutos y vocación, ICOMOS estaba preparado para contribuir a la redacción de la *Convención del Patrimonio Mundial* y a trabajar en aras de su promoción. Forma parte de la estructura oficial del *Comité de Patrimonio Mundial*, con categoría de asesor, y en tal sentido es llamado a tomar parte en la realización de sus programas.

ICOMOS tiene como cometido la instrucción y examen de los expedientes de solicitud presentados por los Estados signatarios de la *Convención* para la inscripción de sus bienes culturales en la *Lista del Patrimonio Mundial*. A estos efectos, requiere la colaboración de diversos expertos, cuyas opiniones son examinadas por un coordinador y, a la luz de las mismas, el *Gabinete* decide si los citados bienes deben o no ser incluidos en dicha *Lista*. Además de la tarea de evaluación de tales solicitudes, que exige una investigación documental previa, seguida por el análisis, la clasificación y la consiguiente labor de archivo, ICOMOS recibe, con frecuencia, el encargo, por parte del *Comité del Patrimonio Mundial*, de organizar reuniones de expertos sobre asuntos específicos como, por ejemplo, para sentar los criterios de inclusión en la *Lista del Patrimonio Mundial en Peligro*, preparar un formulario de inscripción para las poblaciones o centros históricos, y armonizar las "*listas indicativas*" de bienes culturales. En 1965, y a instancias de la UNESCO, se decidió la creación, en el seno de ICOMOS, de un "*organismo internacional de documentación sobre conservación y restauración del patrimonio monumental*". Un año más tarde, el *Coloquio de Bruselas* fijó las orientaciones y objetivos de dicha entidad. Sucesivamente, se creó un *Comité de Documentación* (1969), al mismo tiempo que el *Comité Nacional de los Estados Unidos* conseguía una subvención especial de la "*National Park Foundation*". En 1972 se instaló el *Centro* en el *Hôtel Saint-Aignan*, y se adquirió la anaquelaría y otro material gracias a la ayuda de UNESCO. Desde su inauguración en 1974 ha sido objeto de constantes mejoras. En 1977 se le asignan un documentalista y un ayudante, y ya en 1978 estaban en proceso de ejecución el diseño y puesta en marcha de un sistema documental.

Dicho sistema, transitorio, concebido para responder a las necesidades inmediatas, debía ser reemplazado por otro internacional informatizado, cuya implantación requeriría la elaboración de un "*thesaurus*", así como una mayor diversificación de los fondos documentales disponibles en el *Centro*. Objetivos que fueron alcanzados en el tiempo previsto, de modo que ya en el primer semestre de 1981 se abría una nueva era con la introducción de la informática, el establecimiento de la *red UNESCO-ICOM-ICOMOS*, la creación de la base de *datos bibliográficos "ICOMOS"* y la conexión directa con la UNESCO.⁸⁹

⁸⁹ Resumen página del ICOMOS http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_ICOMOS.htm

ONU

La Organización de las Naciones Unidas (ONU), o simplemente Naciones Unidas (N.N.UU.), es la mayor organización internacional existente. Se define como una asociación de gobierno global que facilita la cooperación en asuntos como el Derecho internacional, la paz y seguridad internacionales, el desarrollo económico y social, los asuntos humanitarios y los derechos humanos.

La ONU fue fundada el 24 de octubre de 1945 en la ciudad estadounidense de San Francisco por 51 países, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, mediante la firma de la Carta de las Naciones Unidas. Desde su sede en Nueva York, los Estados miembros de las Naciones Unidas y otros organismos vinculados deliberan y deciden acerca de temas significativos y administrativos en reuniones periódicas celebradas durante el año. La ONU se estructura en diversos órganos, de los cuales los principales son: Asamblea General, Consejo de Seguridad, Consejo Económico y Social, Secretaría General, Consejo de Administración Fiduciaria y la Corte Internacional de Justicia. La sede europea (y segunda sede mundial) de la Organización de las Naciones Unidas se sitúa en Ginebra, Suiza. A fecha de 2013, la ONU cuenta con 193 Estados miembros: todos los países soberanos reconocidos internacionalmente, más tres miembros en calidad de observadores (el Estado de la Ciudad del Vaticano, la Soberana Orden Militar de Malta y el Estado de Palestina). Otros Estados independientes *de facto* como la República de China o Kosovo no son miembros, pues son considerados territorios en disputa.

La ONU reemplazó a la Sociedad de Naciones (SDN), fundada en 1919, ya que dicha organización había fallado en su propósito de evitar otro conflicto internacional. El término "*Naciones Unidas*" se pronunció por primera vez en plena Segunda Guerra Mundial por el entonces presidente de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt, en la Declaración de las Naciones Unidas, el 1 de enero de 1942, como una alianza de 26 países en la que sus representantes se comprometieron a defender la Carta del Atlántico y a emplear sus recursos en la guerra contra el Eje Roma-Berlín-Tokio. La idea de la ONU fue elaborada en la declaración emitida en la Conferencia de Yalta celebrada por los aliados en febrero de 1945. Allí Roosevelt sugirió el nombre de *Naciones Unidas*. Aunque inspirada en la Sociedad de Naciones, la ONU se diferencia de esta tanto en su composición como en su estructura y funcionalidad. Por un lado, va a aumentar su universalización, lo que permitirá la ampliación de la organización por medio de las grandes potencias, de los nuevos estados surgidos tras la descolonización, o de los que surgirán tras el desmembramiento de la Unión Soviética, Yugoslavia y Checoslovaquia en Europa oriental. La Sociedad de Naciones no contaba con las grandes potencias como estados miembros, dificultando así el respeto mismo a su autoridad. La ONU, al contar con dichas naciones, recalca su propia universalidad y autoridad, obligando así a los estados miembros a respetar las leyes establecidas por la misma organización, evitando repercusiones negativas importantes.

De agosto a octubre de 1944, representantes de Francia, la República de China, el Reino Unido, los Estados Unidos y la Unión Soviética celebraron la conferencia de Dumbarton Oaks para esbozar los propósitos de la organización, sus miembros, organismos y disposiciones para mantener la paz, seguridad y cooperación internacional. La actual organización refleja parcialmente esta conferencia, ya que los cinco miembros permanentes del Consejo de Seguridad (que tienen poder de veto en cualquier resolución de ese Consejo) son dichos estados, o sus sucesores (República Popular China, que reemplazó a la República de China-Taiwán y Rusia, que sucedió a la Unión Soviética).

La ONU comenzó su existencia después de la ratificación de la Carta por la República de China, Francia, la Unión Soviética, el Reino Unido y los Estados Unidos y la gran mayoría de los otros 46 miembros. El primer período de sesiones de la Asamblea General se celebró el 10 de enero de 1946 en Central Hall Westminster (Londres). La Sociedad de Naciones se disolvió oficialmente el 18 de abril de 1946 y cedió su misión a las Naciones Unidas. En 1948 se proclama la Declaración Universal de los Derechos Humanos, uno de los logros más destacados de la ONU.

Los fundadores de la ONU manifestaron tener esperanzas en que esta nueva organización sirviera para prevenir nuevas guerras. Estos deseos no se han hecho realidad en muchos casos. Desde 1947 hasta 1991, la división del mundo en zonas hostiles durante la llamada Guerra Fría hizo muy difícil este objetivo, debido al sistema de veto en el Consejo de Seguridad. Desde 1991 las misiones de paz de la ONU se han hecho más complejas, abarcando aspectos no militares que aseguren un adecuado funcionamiento de las instituciones civiles, como en las elecciones.

La ONU,⁹⁰ en el ejercicio de sus funciones y del mandato que le ha otorgado la comunidad internacional, lucha por lograr los siguientes propósitos:

- Mantener la paz mundial (evitar el uso de la fuerza).
- Respetar los derechos y libertades de todos los seres humanos.
- Velar por el cumplimiento del Derecho internacional, que es el conjunto de leyes que rigen el funcionamiento de la comunidad internacional.
- Fomentar la amistad entre todos los países.
- Ayudar a mejorar las condiciones de vida de las personas más necesitadas.
- Servir de lugar o foro en donde se agrupen los esfuerzos de todos los países para alcanzar esos propósitos.
- Todos los estados Miembros deben obedecer la "Carta de Naciones Unidas".
- Resolver los conflictos por medios pacíficos.

OEA

La Organización de los Estados Americanos es el organismo regional más antiguo del mundo, cuyo origen se remonta a la Primera Conferencia Internacional Americana (Conferencia de la Unión Panamericana), celebrada en Washington, D.C., de octubre de 1889 a abril de 1890. En esta reunión se acordó crear la Unión Internacional de Repúblicas Americanas y se empezó a tejer una red de disposiciones e instituciones que llegaría a conocerse como "*sistema interamericano*", el más antiguo sistema institucional internacional.⁹¹

La OEA fue creada en 1948 cuando se suscribió, en Bogotá, Colombia, la Carta de la OEA que entró en vigor en diciembre de 1951. Posteriormente la Carta fue enmendada por el Protocolo de Buenos Aires, suscrito en 1967, que entró en vigor en febrero de 1970; por el Protocolo de Cartagena de Indias, suscrito en 1985, que entró en vigor en noviembre de 1988; por el Protocolo de Managua, suscrito en 1993, que entró en vigor en enero de 1996, y por el Protocolo de Washington, suscrito en 1992, que entró en vigor en septiembre de 1997. La Organización fue fundada con el objetivo de lograr en sus Estados Miembros, como estipula el Artículo 1 de la Carta, "*un orden de paz y de justicia, fomentar su solidaridad, robustecer su colaboración y defender su soberanía, su integridad territorial y su independencia*". Hoy en día la OEA reúne a los 35 Estados independientes de las Américas, y constituye el principal foro gubernamental político, jurídico y social del Hemisferio. Además, ha otorgado el estatus de Observador Permanente a 69 Estados, así como a la Unión Europea (UE). Para lograr sus propósitos la OEA establece sus principales pilares en la democracia, los derechos humanos, la seguridad y el desarrollo.

La Organización de los Estados Americanos, para realizar los principios en que se funda y cumplir sus obligaciones regionales de acuerdo con la Carta de las Naciones Unidas, establece los siguientes propósitos esenciales:

- Afianzar la paz y la seguridad del Continente;
- Promover y consolidar la democracia representativa dentro del respeto al principio de no intervención;
- Prevenir las posibles causas de dificultades y asegurar la solución pacífica de controversias que surjan entre los Estados miembros;
- Organizar la acción solidaria de éstos en caso de agresión;
- Procurar la solución de los problemas políticos, jurídicos y económicos que se susciten entre ellos;
- Promover, por medio de la acción cooperativa, su desarrollo económico, social y cultural;

⁹⁰ Página de Naciones Unidas. <http://www.un.org/es/about-un/>

⁹¹ Las Conferencias de la Unión Panamericana (antecedente formal de la Organización de Estados Americanos. OEA), iniciadas en 1890, recogen la iniciativa de construcción de un orden regional, liderado por Estados Unidos, en que se busca hacer evidente la independencia y autonomía de las naciones latinoamericanas a partir de la "Doctrina Monroe" como discurso referencial. Por un lado, su objetivo era impedir cualquier intento de colonización o recuperación de ex-colonias europeas en el territorio americano y; por otro, establecer esferas de poder en un realineamiento del orden geopolítico del mundo, donde Estados Unidos busca liderar la "esfera americana". De esta manera, se desarrolla una política de cooperación norteamericana al resto de las naciones del continente generando acuerdos y políticas de modernización en temas económico-comerciales, educacionales y culturales, entre otros.

- Erradicar la pobreza crítica, que constituye un obstáculo al pleno desarrollo democrático de los pueblos del hemisferio, y
- Alcanzar una efectiva limitación de armamentos convencionales que permita dedicar el mayor número de recursos al desarrollo económico y social de los Estados miembros.
- Los Estados americanos reafirman los siguientes principios⁹²:
- El derecho internacional es norma de conducta de los Estados en sus relaciones recíprocas.
- El orden internacional está esencialmente constituido por el respeto a la personalidad, soberanía e independencia de los Estados y por el fiel cumplimiento de las obligaciones emanadas de los tratados y de otras fuentes del derecho internacional.
- La buena fe debe regir las relaciones de los Estados entre sí.
- La solidaridad de los Estados americanos y los altos fines que con ella se persiguen, requieren la organización política de los mismos sobre la base del ejercicio efectivo de la democracia representativa.
- Todo Estado tiene derecho a elegir, sin injerencias externas, su sistema político, económico y social, y a organizarse en la forma que más le convenga, y tiene el deber de no intervenir en los asuntos de otro Estado. Con sujeción a lo arriba dispuesto, los Estados americanos cooperarán ampliamente entre sí y con independencia de la naturaleza de sus sistemas políticos, económicos y sociales.
- La eliminación de la pobreza crítica es parte esencial de la promoción y consolidación de la democracia representativa y constituye responsabilidad común y compartida de los Estados americanos.
- Los Estados americanos condenan la guerra de agresión: la victoria no da derechos.
- La agresión a un Estado americano constituye una agresión a todos los demás Estados americanos.
- Las controversias de carácter internacional que surjan entre dos o más Estados americanos deben ser resueltas por medio de procedimientos pacíficos.
- La justicia y la seguridad sociales son bases de una paz duradera.
- La cooperación económica es esencial para el bienestar y la prosperidad comunes de los pueblos del Continente.
- Los Estados americanos proclaman los derechos fundamentales de la persona humana sin hacer distinción de raza, nacionalidad, credo o sexo.
- La unidad espiritual del Continente se basa en el respeto de la personalidad cultural de los países americanos y demanda su estrecha cooperación en las altas finalidades de la cultura humana.
- La educación de los pueblos debe orientarse hacia la justicia, la libertad y la paz.

1.1.2.- Textos fundamentales generados por la legislación internacional. Marco regulador a nivel internacional.

El primer documento que se refiere a la conservación de edificios dedicados a la cultura es la *Declaración de Bruselas sobre las leyes y costumbres de la guerra* de 1874. En el apartado que se refiere a los sitios que deben ser resguardados de los bombardeos se afirma que entre los edificios a proteger se encuentran los dedicados a las artes, las ciencias, la beneficencia, los cultos y los hospitales. Dice el Art. 17. "*En los sitios y bombardeos deberán tomarse todas las medidas necesarias para librar, en cuanto sea posible, los edificios consagrados al culto, a las artes, a las ciencias y a la beneficencia, los hospitales y los centros de reunión de enfermos y heridos, siempre que no se utilicen dichos edificios con un fin militar*".⁹³ Si bien no se hace mención directa al patrimonio, en ese momento ya existían los museos como lugares dedicados a la conservación de objetos representativos de la cultura y de la identidad nacional.

En la *Conferencia de La Haya* de 1899 sí se considera a los monumentos históricos como sujetos de protección en caso de guerra, como se indica en su artículo 56: "*Los bienes comunales, los de los establecimientos consagrados al culto, a la caridad y a la instrucción, a las artes y a las ciencias, aun perteneciendo al Estado, serán tratados como la propiedad privada. Toda apropiación, destrucción o daño*

⁹² Página OEA: <http://www.oas.org/es/temas/default.asp>

⁹³ Declaración de Bruselas sobre las leyes y costumbres de la guerra <https://cavb.blogspot.com.es/2012/09/chile-violo-las-leyes-de-guerra-durante.html>.

*intencional de dichos establecimientos, de monumentos históricos, obras de arte y de ciencia están prohibidas y deben ser perseguidas".*⁹⁴

En 1931 la Oficina Internacional de Museos organiza la *Conferencia de Atenas*. El documento producto de esta reunión se refiere a la protección del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad, y hace mención a los "*monumentos artísticos e históricos*". En general el documento recomienda las obras de mantenimiento, una restauración que solo debe darse en caso de ser necesario y que los monumentos se mantengan habitados. Y en el apartado 7, aunque entonces no existía claramente la noción de conjunto, recomienda lo siguiente: "*...respetar, al construir edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía de monumentos antiguos, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial. Igualmente se deben respetar algunas perspectivas particularmente pintorescas. Objeto de estudio, pueden ser también las plantas y las ornamentaciones vegetales adaptadas a ciertos monumentos o grupos de monumentos para conservar el carácter antiguo*".⁹⁵

En el año 1935 se firma en Washington el *Convenio sobre la protección de las instituciones artísticas y científicas y de los monumentos históricos*, más conocida como *Pacto Roerich*.⁹⁶ El objetivo de este Convenio es preservar ante cualquier peligro los monumentos históricos, los museos y las instituciones dedicadas a la cultura y a la educación. No expone definiciones de conceptos, pero es coherente con las ideas de la época sobre la conservación de todo lo que tenga relación con los valores nacionales.⁹⁷

En 1954, ante la destrucción de monumentos durante la Segunda Guerra Mundial, se suscribe en la Haya la *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*. Esta Convención define, como ya hemos visto, la noción de bienes culturales, y señala en su artículo 3 que las partes que se suscriben a la misma deben preparar en tiempos de paz los bienes culturales a ser protegidos.

A mediados del siglo XX se conforma la *Comisión Franceschini*, que ha sido un referente importante para la definición y conservación del patrimonio cultural. La trascendencia de esta Comisión reside en la definición jurídica que plantea sobre los bienes culturales, de alcance internacional. Esta Comisión se constituye con el objetivo de elaborar un documento sobre la tutela y conservación del patrimonio histórico, arqueológico, artístico y del paisaje. En 1964 se celebra en Venecia el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, y se suscribe la *Carta de Venecia*, base de muchas de las cartas firmadas posteriormente. En la carta se sostiene el concepto de monumento histórico como creación arquitectónica aislada pero también como conjunto urbano o rural. Además, aclara que no solo las grandes creaciones tienen valor, sino también las modestas.⁹⁸ La Comisión Franceschini acuñó un nuevo concepto de "*bienes culturales*", cuyo conjunto conforma el Patrimonio Cultural, y que se definen como todos aquellos "*bienes de interés arqueológico, histórico, artístico, ambiental y paisajístico, archivístico y bibliográfico, y cualquier otro bien que constituya testimonio material dotado de valor de civilización... Pertenecen al Patrimonio Cultural de la nación todos los bienes que hagan referencia a la historia de la civilización*".⁹⁹

Sin duda alguna, el instrumento internacional que mayor impacto ha tenido sobre el patrimonio ha sido la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en París, el 16 de noviembre de 1972. Esta convención ha sido ratificada casi por todos los Estados, siendo el reconocimiento de los bienes naturales y culturales, como sitios del patrimonio Mundial, el principal interés en ello. Este documento divide tanto el patrimonio cultural como el natural en monumentos, conjuntos y lugares, los cuales, para ser reconocidos como patrimonio mundial, deben tener un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, el arte o la ciencia.

⁹⁴ Convención de la Haya de 1899 relativa a las leyes y usos de la guerra terrestre y reglamento anexo. <http://www.un.org/es/iccj/hague.shtml>

⁹⁵ Primera Conferencia Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos "Carta de Atenas", Atenas 1931: Punto 7. http://ipce.mcu.es/pdfs/1931_Carta_Atenas.pdf

⁹⁶ ROERICH, Nicholas K.: 1874-1947, fue un pintor y filósofo ruso que preparó el documento en el que se basa este Convenio, gracias a su preocupación por la protección de los monumentos.

⁹⁷ Convenio sobre la protección de las instituciones artísticas y científicas y de los monumentos históricos Montevideo, 1935. <http://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/c-3.htm>

⁹⁸ II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, "Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios", Carta de Venecia, Venecia 1964. Artículo 1.

⁹⁹ Texto de la Comisión Franceschini, "Per la salvezza dei beni culturali in Italia".

Respecto al patrimonio cultural, esta convención incluye entre los "monumentos" las obras arquitectónicas, de escultura o de pinturas monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos; los "conjuntos" corresponden a grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les otorgue un valor universal excepcional; los "lugares" son las obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

En relación al patrimonio natural, los "monumentos naturales" están constituidos por formaciones físicas y biológicas que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico; las "formaciones" corresponden a formaciones geológicas y fisiográficas y a zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas y que tengan un valor universal excepcional; los "lugares o zonas naturales" son áreas estrictamente delimitadas que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.¹⁰⁰

También fue importante la *Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea*,¹⁰¹ aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en su decimonovena reunión de Nairobi, el 26 de noviembre de 1976, mediante la cual se definieron los "conjunto históricos o tradicionales" como todo grupo de construcciones y de espacios, incluso los lugares arqueológicos y paleontológicos, que constituyan un asentamiento humano tanto en el medio urbano como en el rural, y cuya cohesión y valor son reconocidos desde el punto de vista arqueológico, arquitectónico, prehistórico, histórico, estético o sociocultural; también se definió el "entorno" de estos conjuntos como el marco natural o construido que influye en la percepción estética o dinámica de los conjuntos o se vincula a ellos de manera inmediata en el espacio o por lazos sociales, económicos o culturales. El documento contiene un conjunto amplio y riguroso de recomendaciones referidas a la salvaguarda de los conjuntos históricos o tradicionales y su ambiente en la vida contemporánea.

Destaca en el preámbulo lo siguiente: "Considerando que los conjuntos históricos forman parte del medio cotidiano de los seres humanos en todos los países, que constituyen la presencia viva del pasado que los ha plasmado y que garantizan al marco de vida la variedad necesaria para responder a la diversidad de la sociedad y que, por ello mismo, adquieren una dimensión y un valor humano suplementarios; que los conjuntos históricos ofrecen a través de las edades los testimonios más tangibles de la riqueza y de la diversidad de las creaciones culturales, religiosas y sociales de la humanidad, y que su salvaguardia y su integración en la vida de la sociedad contemporánea es un factor básico del urbanismo y la ordenación del territorio; que, frente a los peligros de uniformización y de despersonalización que se manifiestan con frecuencia en nuestra época, esos testimonios vivos de épocas pasadas adquieren importancia vital para los hombres y para las naciones, que encuentran en ellos la expresión de su cultura y, al mismo tiempo, uno de los fundamentos de su identidad; comprobando que, en el mundo entero, so pretexto de expansión o de modernismo se procede a destrucciones ignorantes de lo que destruyen y a reconstrucciones irreflexivas e inadecuadas que ocasionan un grave perjuicio a ese patrimonio histórico; considerando que los conjuntos históricos constituyen un patrimonio inmueble cuya destrucción provoca a menudo perturbaciones sociales, aun cuando no acarree pérdidas económicas y considerando que, ante tales peligros de deterioro, e incluso de desaparición total, todos los Estados deben actuar para salvar esos valores ...

El punto II habla de principios generales: "Debe considerarse que los conjuntos históricos y su medio constituyen un patrimonio universal irremplazable. Su salvaguardia y su integración en la vida colectiva de nuestra época deberían ser una obligación para los gobiernos y para los ciudadanos de los Estados en cuyos territorios se encuentran... Cada conjunto histórico y su medio deberían considerarse globalmente como un todo coherente cuyo equilibrio y carácter específico dependen de la síntesis de los elementos que lo componen y que comprenden tanto las actividades humanas como los edificios, la estructura espacial y las zonas circundantes... Asimismo, debería prestarse especial atención a la armonía y a la emoción estética resultantes del encadenamiento o de los contrastes de los diferentes elementos que componen los conjuntos y que dan a cada uno de ellos su carácter particular... Los arquitectos y los urbanistas deberían procurar que la vista de los monumentos y los conjuntos históricos, o desde ellos, no se deteriore y de que dichos conjuntos se integren armoniosamente en la vida contemporánea... En una época en que la creciente universalidad de

¹⁰⁰ Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, Conferencia General de la UNESCO, París, el 16 de noviembre de 1972 <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

¹⁰¹ Declaración de Nairobi. Salvaguarda de los conjuntos históricos o tradicionales, (26-30 octubre-noviembre 1976). http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13133&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

las técnicas de construcción y de las formas arquitectónicas presentan el riesgo de crear un medio uniforme en todo el mundo, la salvaguardia de los conjuntos históricos puede contribuir de una manera sobresaliente a mantener y desarrollar los valores culturales y sociales de cada nación, así como al enriquecimiento arquitectónico del patrimonio cultural mundial”.

En 1986 se dicta la Carta de Toledo-Carta de Washington: *Carta internacional para la conservación de las ciudades históricas y áreas urbanas históricas*. El pronunciamiento de esta carta pretendía, tal y como se expresa en su introducción, la puesta al día de la doctrina teórica y práctica sobre el tratamiento y técnicas de protección de los bienes culturales. El resultado no fue ese, sino un documento específico sobre las ciudades que no debatía los problemas de intervención sobre los monumentos. No incorporó referencia novedosa alguna en la definición de conceptos. En cualquier caso, sí fue el primer documento sobre la conservación de la ciudad histórica que contó con la bendición de los organismos internacionales oficiales.

Todas las ciudades del mundo, al ser el resultado de un proceso de desarrollo más o menos espontáneo, o de un proyecto deliberado, son la expresión material de la diversidad de las sociedades a lo largo de su historia. La presente Carta concierne a las áreas urbanas históricas, a las ciudades grandes o pequeñas y a los centros o barrios históricos con su entorno natural o construido por el hombre que, además de su calidad de documentos históricos, son la expresión de los valores propios de las civilizaciones urbanas tradicionales. Actualmente éstas se encuentran amenazadas por la degradación, el deterioro y a veces la destrucción, afectadas por el urbanismo nacido en la era industrial que afecta universalmente a todas las sociedades. Frente a esta situación, a menudo dramática, que provoca pérdidas irreversibles de carácter cultural y social, e incluso económico, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) juzga necesario redactar esta carta que complementaria la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de los Monumentos y Sitios* (Venecia 1964). Este nuevo texto define los principios y objetivos, los métodos e instrumentos de actuaciones apropiados para conservar la calidad de las ciudades históricas y favorecer la armonía entre la vida individual y colectiva, perpetuando el conjunto de los bienes, por modestos que sean, que constituyen la memoria de la Humanidad.¹⁰²

La *Declaración de Amsterdam*, preparada por el Comité de Monumentos y Sitios del Consejo de Europa, *Carta europea de patrimonio arquitectónico*,¹⁰³ se dicta en Amsterdam en octubre de 1975. La Declaración de Amsterdam cristaliza un momento importante de la evolución del pensamiento europeo en el ámbito de la conservación del patrimonio arquitectónico. Lo que sorprende en esta evolución es la ampliación de esta noción. Limitada hasta entonces al monumento, sitio o conjunto de interés preferente, la noción de patrimonio arquitectónico abarca ahora todos los conjuntos construidos que se presenten como una entidad, no solamente por la coherencia de su estilo, sino también por la huella de la historia de los grupos humanos que allí han vivido durante generaciones. El Congreso de Amsterdam ha confirmado la tendencia a abolir toda segregación jerárquica entre los conjuntos de mayor interés artístico y los de menor interés. La conservación del patrimonio arquitectónico entra así de pleno derecho en el marco de una política global y democrática del medioambiente. Por otra parte, se manifiesta claramente que la exigencia de esta conservación es algo vital, porque está motivada por una necesidad profundamente humana: “vivir en un universo que siga siendo familiar, a la vez que integrador del cambio deseable e inevitable”. La calidad de un ambiente tan apreciada por los extraños o el aire de familia tan querido para los autóctonos son términos abstractos que, sin embargo, traducen una realidad profundamente enraizada en el tiempo: la acumulación de estratos, depositados por muchas generaciones, de una existencia marcada por un cierto grado de continuidad. Ignorar la necesidad de respetar el equilibrio de los agrupamientos y asentamientos humanos formados a lo largo de los años, es abrir el camino al desequilibrio síquico de los individuos y a los traumatismos sociales... El Congreso pone el acento en las siguientes consideraciones esenciales:

- a) “Además de su inestimable valor cultural, el patrimonio arquitectónico de Europa conduce a todos los europeos a tomar conciencia de una historia y un destino común. Su conservación reviste, pues, una importancia vital”.
- b) “Este patrimonio comprende no sólo los edificios aislados de un valor excepcional y su marco, sino también los conjuntos, los barrios de ciudades y las ciudades que presentan un interés histórico o cultural”.

¹⁰² Carta de Toledo-Carta de Washington. Carta internacional para la conservación de las ciudades históricas y áreas urbanas históricas (1986-1987) http://www.icomos.org/charters/towns_sp.pdf

¹⁰³ Declaración de Amsterdam. Carta europea de patrimonio arquitectónico. (21-25 octubre 1975) <http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1975.declaracion.amsterdam.patrimonio.arquitectonico.europeo.pdf>

c) "Al constituir estas riquezas el bien común de todos los pueblos de Europa, éstos tienen el deber común de protegerlas de los peligros crecientes que las amenazan (negligencia y ruina, demolición deliberada, nuevas construcciones sin armonía y circulación excesiva)".

d) "La conservación del patrimonio arquitectónico debe ser considerada no como un problema marginal, sino como objetivo principal de la planificación urbana y de la ordenación del territorio".

Al final de sus debates el Congreso expone las siguientes conclusiones y recomendaciones:

"... Lo que importa proteger hoy son las ciudades históricas, los barrios urbanos antiguos y las ciudades de tradición, comprendidos los parques y jardines históricos. La protección de estos conjuntos arquitectónicos no puede ser concebida más que desde una perspectiva global, teniendo en cuenta todos los edificios que tienen valor cultural, desde los más prestigiosos a los más modestos, sin olvidar los de la época moderna, así como el marco en que se inscriben. Esta protección global completará la protección puntual de los monumentos y sitios aislados... Se sabe que la preservación de la continuidad histórica del medioambiente es esencial para la conservación o creación de un marco de vida que permita al hombre encontrar su identidad y experimentar un sentimiento de seguridad frente a las mutaciones brutales de la sociedad: un nuevo urbanismo trata de volver a encontrar los espacios cerrados, la escala humana, la interpretación de las funciones y la diversidad socio-cultural que caracterizan los tejidos urbanos antiguos. Pero se descubre también que la conservación de los edificios existentes contribuye a la economía de los recursos y a la lucha contra el despilfarro... Se ha demostrado que los edificios antiguos pueden recibir nuevos usos, dando respuesta a las necesidades de la vida contemporánea".¹⁰⁴

En 1985 la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa*, llamada *Convención de Granada*,¹⁰⁵ considera que es importante ponerse de acuerdo sobre las orientaciones esenciales de una política común que garantice la salvaguardia y valoración del patrimonio arquitectónico. En su Artículo 1, contiene una definición explícita de patrimonio arquitectónico, integrado por los siguientes bienes inmuebles:

"Monumentos: todos los edificios y estructuras de destacado interés histórico, arqueológico, artístico, científico, social o técnico, incluyendo sus instalaciones y los accesorios decorativos que sean parte integrante de los mismos.

Conjuntos arquitectónicos: agrupaciones homogéneas de construcciones urbanas o rurales que destaquen por su interés histórico, arqueológico.

Sitios: obras combinadas del hombre y la naturaleza, parcialmente construidas y que constituyen espacios suficientemente característicos y homogéneos para delimitarse topográficamente y que tengan un destacado interés histórico, arqueológico, artístico, científico, social o técnico".

Se observa que en estas definiciones ya se encuentra ampliado el concepto de patrimonio arquitectónico con respecto a la anterior de 1976, puesto que, además de extenderse el concepto de cada uno de los elementos que lo componen, están incluidos los sitios como parte de dicho patrimonio.

La anterior definición y todo lo tratado en la Convención referente a la protección legal y conservación integrada del patrimonio arquitectónico, permanece todavía hoy en vigor.

Los documentos posteriores del Consejo de Europa en esta materia han ampliado el contexto del patrimonio arquitectónico, refiriéndose al patrimonio rural, patrimonio técnico, industrial y de ingeniería civil, patrimonio del siglo XX, hasta que, en 1992, la Conferencia de Ministros responsables en esta materia decidió adoptar el término más general de patrimonio cultural.

Finalmente, podemos destacar un texto posterior a la Convención de Granada que contiene otra definición de patrimonio arquitectónico complementaria de la anterior de 1985, es la *Recomendación relativa a las medidas para promover la financiación de la conservación del patrimonio*,¹⁰⁶ adoptada en 1991: "Por Patrimonio Arquitectónico, se entiende no sólo los monumentos, conjuntos arquitectónicos o sitios que están legalmente protegidos o que tienen un interés prestigioso, sino también todos los conjuntos arquitectónicos, en medio urbano o rural, que forman una entidad coherente por la homogeneidad de su estilo o por la huella histórica de los grupos humanos que allí vivieron". En la Resolución Nº 2, relativa a la promoción del patrimonio arquitectónico en la vida sociocultural como factor de calidad de vida, los Ministros recomendaban a los Gobiernos de los Estados miembros integrar en sus políticas de conservación el concepto actual ampliado de patrimonio arquitectónico, admitiendo una extensión de las

¹⁰⁴ Op. Cit.

¹⁰⁵ Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa, Convención de Granada, 3 de octubre 1985. http://ipce.mcu.es/pdfs/1985_Convencion_Granada.pdf

¹⁰⁶ Instrumento de Ratificación del Convenio para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa, hecho en Granada el 3 de octubre de 1985. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1989-15166

categorías de bienes a proteger a los ámbitos de la arquitectura vernácula, rural, técnica e industrial, y a la arquitectura de los siglos XIX y XX, conjuntamente con su entorno.

En el capítulo de Identificación de los Bienes objeto de protección dice lo siguiente:

Art. 2.- *"Con el fin de identificar con precisión los monumentos, conjuntos arquitectónicos y sitios susceptibles de ser protegidos, cada país se compromete a realizar el inventario de los mismos y, en caso de amenazas graves sobre los bienes de que se trata, a establecer en el más corto plazo posible una documentación apropiada".*

Los documentos internacionales expuestos demuestran cómo el concepto de patrimonio ha ido cambiando y abarcando cada vez más bienes, desde objetos a áreas, desde lo material a lo inmaterial. Incluso a la distancia temporal, establecida como valor de antigüedad o de historia, quizás el valor más tradicional junto con el artístico, hoy se incorpora el valor de contemporaneidad, siendo cada vez más relevante los valores sociales y los deseos que manifiesten las poblaciones y habitantes de querer proteger lugares y tradiciones, aunque éstas sean recientes.

Significativo de mencionar en este contexto es la última Convención de la Unesco de 2005, dedicada a la protección de la diversidad cultural, en la que el concepto de patrimonio ingresa en nueva esfera de valores e interpretaciones sin dejar de lado las anteriores. En este proceso de cambio de concepto han sido tan importantes los organismos internacionales¹⁰⁷ como los profesionales dedicados al patrimonio, las asociaciones de vecinos o grupos de interés conscientes de su protección. Las fuerzas de unos y otros han llevado a la elaboración de documentos nacionales e internacionales de referencia, algunos de los cuales se han transformado en convenciones, animado la redacción de leyes o el diseño de políticas públicas.

Entre ellos podemos mencionar como significativos para América Latina, además de los indicados anteriormente, los siguientes: Normas de Quito, Ecuador (1974); Convención de San Salvador (1976); Carta de Burra Australia (1979-1981-1988-1999); Carta de Washington, Estados Unidos (1987); Recomendaciones de Santa Fe, Estados Unidos (1992); Documento de Nara, Japón (1994); Carta de Brasilia, Brasil (1995); Declaración de San Antonio, Estados Unidos (1996); Recomendaciones de Cajamarca, Perú (2003); Declaración de Yamato, Japón (2004); Declaración de Teemaneng, Sudáfrica (2007), etc.

Destacaremos solo algunas de estas cartas, documentos, recomendaciones y convenciones en relación a su aplicación en América Latina en el siguiente apartado.

1.2.-Conceptos que se manejan en América Latina. Evolución del concepto de Patrimonio Cultural e Identidad Cultural.

En este apartado damos un salto del continente europeo al americano. Se pretende mostrar el amplio panorama de lo que se entiende por patrimonio en el ámbito latinoamericano y, específicamente, en Chile, concepto que ha adquirido en los últimos años un gran interés y que permite pensar e interpretar el espacio cotidiano y hábitat moderno. Patrimonio hace referencia, en su significado más simple, a un conjunto de bienes heredados del pasado por una sociedad determinada. Y, como en Europa, del monumento como bien singular se ha pasado al concepto de bien cultural, develándose en consecuencia un contenido semántico amplio y complejo, para terminar hablando de patrimonio cultural.

Según Ángel Emilio Cabeza Monteiro,¹⁰⁸ el patrimonio presenta en su evolución varias fuentes nacionales e internacionales, pero el impulso básico se encuentra en las tradiciones intelectuales europeas y en los procesos políticos tanto internos como externos que fueron perfilándose y difundiendo en Europa desde el Renacimiento. Es durante los siglos XVIII, XIX y XX cuando la noción de patrimonio que hoy manejamos adquiere su mayor relevancia y madurez. El principal contexto histórico, cultural, económico y político para este proceso, en su sentido más amplio, se encuentra en el pensamiento ilustrado del siglo

¹⁰⁷ Organismos que han orientado el quehacer patrimonial durante muchas décadas como los ya nombrados UNESCO, ICOMOS, ONU, ICOM, OEA, UICN, ICCROM, como también el Servicio de Parques Nacionales de Estados Unidos, Parques Canadá, INAH de México, IPHAN de Brasil, INC de Perú, Getty Conservation Institute de Estados Unidos, el Instituto del Patrimonio Histórico Andaluz, entre otras entidades, además del Banco Interamericano del Desarrollo.

¹⁰⁸ CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, España, 2015.

XVIII, desarrollado principalmente por Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Diderot y D'Alembert, entre otros europeos. Tales ideas llegan a Chile directamente a través de España, sea por los libros europeos que llegan clandestinamente al Chile colonial, sea traídos por los propios españoles, o mediante el contrabando que se llevaba a cabo en los barcos franceses, ingleses y norteamericanos, o por los pocos criollos chilenos que viajan a España, Francia o Inglaterra por motivos de educación, negocios o vinculados a la administración colonial española. La legislación y las primeras instituciones patrimoniales de Chile se nutren de las ideas importadas del momento. Hay que destacar la existencia de un contexto internacional incipiente que favorece a la conservación del patrimonio en su contexto de conmemoración y memoria del pasado, lo que se refleja, en su primera etapa, en el reconocimiento a los héroes de la independencia, en el rescate de las denominadas "antigüedades" arqueológicas, en la colección de los objetos históricos coloniales y, muy posteriormente, ya en las primeras décadas del siglo XX, en la valoración incipiente de la arquitectura colonial y republicana temprana chilena.

Ángel Emilio Cabezas Monteiro destaca en el cuarto capítulo de su tesis¹⁰⁹ que nos encontramos frente a un doble proceso de construcción de la memoria histórica mundial del siglo XIX, que es esencial en la formación de la noción de patrimonio y de identidad nacional en Chile (lo veremos más detenidamente en el capítulo III). Por una parte, un esfuerzo oficial en Chile de seleccionar eventos y personajes que deben ser recordados como símbolos de la nueva nacionalidad, sea a través de las festividades oficiales o de los monumentos conmemorativos, para destacar hechos o personas y, por otra parte, en un proceso más lento, de rescatar el pasado colonial, tema objeto de grandes controversias, porque es un pasado que se interpreta negativamente y se quiere olvidar y, de manera muy tangencial, con el pasado prehispánico, que da cuenta de los orígenes de los primeros pobladores indígenas y de cuya historia los patriotas chilenos pretendieron ser sus herederos espirituales en los primeros años de la gesta de la independencia e incluso simbólicamente, hasta el día de hoy, a través del mestizaje y de una sola identidad nacional¹¹⁰. No obstante, el discurso oficial del Estado, como también el popular, asumirán finalmente que la identidad nacional de Chile es el producto del mestizaje e integración cultural y racial ocurrido a lo largo de su historia, el cual logra su expresión nacional unitaria en el siglo XIX, cuando los pueblos indígenas son incorporados por la fuerza, como el pueblo mapuche, que resisten su asimilación al Estado-Nación.

En este contexto el Gobierno de Chile crea en 1887 la Comisión Permanente de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, la cual es reformulada en 1903, teniendo un favorable impacto en el ambiente artístico nacional. En 1909 se le otorgan nuevas atribuciones, transformándola en el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes, sentando con ello las bases para el primer proyecto de ley sobre conservación de monumentos históricos de 1910, el cual finalmente no fue tramitado en el Congreso Nacional. Este proyecto de ley de Conservación de Monumentos Históricos realizó una minuciosa investigación legislativa en Europa y Estados Unidos, siendo clara la influencia francesa en los conceptos utilizados, tales como "monumentos históricos", "conservación", "restauración" y también en la institucionalidad que se proponía para Chile.

El texto del proyecto de ley comienza con el mensaje presidencial destinado al Congreso, y más adelante, en dicho mensaje, al referirse a Chile, fundamenta la necesidad de contar con una comisión de monumentos históricos: *"En Chile se encuentran edificios que tienen carácter artístico i monumentos históricos de diferentes jéneros, algunos de los cuales cuentan varios siglos de existencia. Esos edificios i monumentos están expuestos a sufrir graves deterioros, como ha ocurrido a los fuertes construidos, bajo la dominación española, en diversos puntos de la frontera i principalmente en la bahía de Corral, i con tantos otros que es innecesario recordar. Se impone la necesidad de dictar una lei que proteja los edificios i monumentos históricos i que conserve a las generaciones futuras el patrimonio dejado por las que nos han precedido"*.¹¹¹

Es de suma importancia resaltar el concepto de patrimonio aquí mencionado, ya que es primera vez que aparece en un texto legal chileno con el sentido de conjuntos de bienes del pasado que socialmente hereda la generación presente de las anteriores.

Esta iniciativa del Gobierno llama la atención por ser uno de los primeros intentos de legislación sobre la materia en América Latina, la cual simbólicamente contribuye a la formación de la identidad nacional.

En América Latina, con la excepción de México que se anticipa, podemos situar entre 1910 y 1940, un período en el que las elites intelectuales logran instalar el concepto de patrimonio de manera legal e institucional, lo que ya se venía gestando desde el siglo XIX, en que lo patrimonial comienza a ser

¹⁰⁹ Ibid., Págs. 211-361.

¹¹⁰ Ibid., Pág. 212.

¹¹¹ Proyecto de Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos de 1910: Págs. 3-4

valorado como base de la identidad histórica de cada país, tanto en su origen preeuropeo como colonial, siendo evidentes las contradicciones culturales y sociales entre lo europeo, lo indígena y el mestizaje de diversas poblaciones y culturas, cuya síntesis es diferente en cada país americano. Chile es un país de contrastes y mestizaje cultural, con cuatro momentos críticos de importancia capital para su historia que marcan puntos de inflexión para las diversas versiones de identidad.¹¹² Será en 1925 cuando se crea el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), uno de los servicios estatales claves en la gestión del patrimonio monumental hoy día, junto con la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), que fue creada en 1929, junto con la Biblioteca Nacional y los museos nacionales que habían sido fundados desde la Independencia.

Es interesante cómo explica la evolución del concepto de patrimonio en Chile el sociólogo Jorge Larraín¹¹³, quien adopta una visión histórica y estructural en la que individuos y grupos van desarrollando sus identidades culturales o creando otras nuevas que el Estado trata de agrupar bajo el concepto de Estado-Nación, promoviendo la unidad cultural de sus integrantes, aunque siempre se halle latente su diversidad y el mestizaje cultural y racial¹¹⁴. La sociedad chilena comparte también los aspectos centrales señalados por Néstor García Canclini¹¹⁵ para los países hispanoamericanos en un acontecer no concluido cuando se refiere a la identidad: *"Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales... Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, reclusando lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales"*.¹¹⁶

Desde una perspectiva latinoamericana, el concepto de patrimonio cultural ha sido motivo también de debate y de una serie de investigaciones recientes sobre asuntos como el paisaje, las tradiciones, los mitos y las costumbres, que aparecen fuertemente unidos al de patrimonio. A nivel académico el interés por este campo de estudio se ha manifestado en la implementación de cursos, estudios de postgrado y numerosas publicaciones, algunas de los cuales nos sirven como documentación de consulta para este apartado de la tesis. Luego nos centramos en analizar qué es lo que sucede con las leyes e instituciones en Chile mientras los Organismos internacionales van modificando el significado de conceptos tan importantes como "bien cultural" e influyen inevitablemente en la normativa nacional. (Apartado 1.2.1.-)

Sobre el concepto de identidad cultural concluye Larraín que es la expresión de pertenencia de un individuo o grupo a una determinada comunidad que constituye un sistema de referencia y de sentido que permite a aquellos reconocerse como integrantes de una comunidad particular y diferenciarse de otras. Existen distintos marcos teóricos para analizar la identidad, comprendiendo que la identidad está en permanente construcción individual y grupal dentro de determinados contextos, proporcionando seguridad, cohesión y reconocimiento, como también continuidad, unidad y autoconciencia, en ámbitos colectivos culturalmente definidos¹¹⁷. Otra apreciación interesante sobre identidad es la siguiente: *"La identidad tiene en la memoria un componente básico en su construcción, siendo el patrimonio un aspecto esencial de ella"*.¹¹⁸

La identidad cultural de los países latinoamericanos, con un patrimonio histórico abundante y rico en sus distintos periodos (precolombino, colonial y contemporáneo) y la presencia de muchos problemas comunes a todos ellos, ha llevado a que estos elaboren algunos documentos que proponen respuestas

¹¹² LARRAÍN, Jorge: propone en su libro "Identidad chilena" que las etapas donde se desarrollan las diversas versiones de identidad coinciden con la contracción o expansión económica, reafirmado que los momentos de crisis acentúan las preguntas por la identidad y tienden a producir cambios en la aceptación popular de ciertas versiones y hasta pueden conducir a la creación de nuevas versiones.

¹¹³ Hablaremos de la propuesta de Jorge Larraín más extenso en el capítulo III cuando analicemos el contexto histórico de Chile, donde sugiere una nueva manera de distinguir entre cultura e identidad, como forma de otorgar mayor claridad comprensiva al análisis sobre la identidad chilena.

¹¹⁴ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena". Lom Ediciones. 2014.

¹¹⁵ GARCÍA Canclini, Néstor: (1 de diciembre de 1939, La Plata) es un escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural argentino. Ha sido uno de los principales antropólogos que ha tratado la modernidad, la posmodernidad y la cultura desde la perspectiva latinoamericana. Uno de los principales términos que ha acuñado es el de "hibridación cultural" y ha desarrollado diversas teorías referentes a los temas consumismo, globalización e interculturalidad en América Latina.

¹¹⁶ GARCÍA Canclini, Néstor: "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad", Grijalbo, México, 1989: Pág. 72.

¹¹⁷ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena". Lom Ediciones. 2014: Págs. 25-36.

¹¹⁸ CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI", Tesis de doctorado por la Universidad de Sevilla. Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica. 2015: Pág. 20.

articuladas y conjuntas para todo el continente. La escasez de recursos económicos y humanos, así como la inseguridad política que se ha vivido en etapas históricas recientes de alguno de estos países, hicieron que el patrimonio histórico latinoamericano fuera durante mucho tiempo conocido, pero no estudiado, y mucho menos protegido, conservado y gestionado. Será en el último tercio del siglo XX cuando comiencen a difundirse los principales documentos interamericanos para la tutela y conservación del patrimonio cultural,¹¹⁹ la situación de estrechez económica e inestabilidad política, aunque sin dejar de existir, ha ido mitigándose progresivamente, al tiempo que la conciencia ciudadana demuestra en las últimas décadas un interés creciente por su patrimonio histórico, tanto en la vertiente cultural como en su condición de recurso económico. Podemos decir que en los últimos tiempos todos los países latinoamericanos han puesto en marcha proyectos amplios destinados a la conservación, restauración y salvaguarda de su patrimonio cultural; muchos de los aspectos teóricos y operativos de la restauración desarrollados internacionalmente, especialmente la Carta de Venecia, han sido adoptados por los países americanos, entre ellos Chile, generando, además, una respuesta propia.

El primer paso internacional en este sentido fue el *Simposio Panamericano de Preservación y Restauración de Monumentos Históricos*,¹²⁰ San Agustín de la Florida en Estados Unidos en junio de 1965. La conclusión primera de este Simposio exponía con claridad los problemas más inmediatos del patrimonio cultural americano: *"Una parte apreciable del patrimonio cultural de América amenazado total o parcialmente de destrucción o ruina, siendo todo ello imputable a tres causas fundamentales: el desamparo oficial, la ausencia de especialistas y técnicos en los organismos y dependencias responsabilizadas de tales tareas, y, finalmente, la falta de una conciencia pública capaz de movilizarse oportunamente en defensa de esos comunes intereses culturales de la nación"*.

¿Y qué sucede con la identidad cultural en Chile? Para comprender su formación debemos describir ciertos procesos que a veces cuentan con largos períodos de gestación, pero en los que pueden identificarse momentos de síntesis que generan cambios más o menos radicales en lo económico, social y cultural. Cada uno de ellos tiene causas externas e internas, como también de las circunstancias propias de cada síntesis. Será en el capítulo III donde describamos algunos de estos períodos que fueron claves en el desarrollo y construcción de la identidad nacional actual de Chile.

Estas descripciones se realizan resumiendo los principales períodos históricos y símbolos que las representan, como también mencionando algunos aspectos centrales relacionados con la evolución del concepto de patrimonio y la política de entonces, referentes que expresan y representan la formación de tales identidades. En el capítulo III seguiremos profundizando en el concepto de patrimonio a través del cual se va construyendo desde el Estado una identidad nacional.

1.2.1.- Aplicación de las Cartas y Recomendaciones de las Convenciones Internacionales en América y Chile

¿Cuál ha sido la influencia que han tenido las convenciones y cartas sobre el patrimonio en América Latina y en Chile? ¿Cuáles han sido sus impactos sobre las instituciones gubernamentales del patrimonio, los profesionales, las universidades, los organismos internacionales y los no gubernamentales? Las respuestas a estas preguntas son variadas. Algunas serán críticas frente a la situación actual y pondrán el acento en los errores; otras destacarán tendencias positivas y una creciente demanda y participación ciudadana en pro del patrimonio. Nos limitaremos a mencionar algunas aportaciones que contribuyeron decisivamente a la comprensión del patrimonio cultural y a la formación de políticas de protección, conservación y gestión favorables. Desde el punto de vista legal, por ejemplo, la *"Convención para la Protección de la Flora, la Fauna y las Bellezas Escénicas de América"* de 1940, más conocida como la *Convención de Washington*, ejerció un impacto muy positivo en la creación de nuevas áreas protegidas y en la unificación de criterios durante las siguientes décadas. Conforme al modelo norteamericano, se protegieron casos emblemáticos de sitios arqueológicos que se hallaban insertos en áreas naturales.¹²¹

¹¹⁹ En el siguiente apartado "Aplicación de las Cartas y Convenciones Internacionales en América y Chile" y el de "Otros documentos de ámbito latinoamericano" veremos esas aportaciones.

¹²⁰ Organización de Estados Americanos (OEA) "Preservación de Monumentos", Serie Patrimonio Cultural, núm.1, Washington D.C. 1966. <http://www.oas.org/es/>

¹²¹ CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI", Tesis de doctorado por la Universidad de Sevilla. Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica. 2015: Pág. 57.

En la *V Conferencia de la Unión Panamericana*, celebrada en Santiago de Chile en 1923, se recomendó a todos los estados la protección de su patrimonio histórico, instando a que se crearan legislaciones e instituciones para ello. Es así como en los siguientes años se dictan una serie de leyes de protección y se declaran como monumentos nacionales importantes ciudades prehispánicas y centros históricos, fortificaciones e iglesias coloniales.

La *Carta de Atenas* de 1931, a la que ya nos hemos referido, constituye uno de los primeros documentos internacionales que estableció una serie de principios de conservación de los monumentos, orientando a muchos profesionales latinoamericanos. Esta carta es el resultado, como vimos, del primer Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, y en ella se manifiesta que la conservación del patrimonio artístico y arquitectónico interesa a todos los Estados y debe ser un área de cooperación internacional; que se debe recurrir constantemente a labores de mantenimiento de los monumentos, a fin de no tener que llegar a una situación que exija una restitución integral; que la restauración sólo procede en casos imprescindibles, y que cuando se realiza, debe respetarse la obra del pasado sin prescribir el estilo de ninguna época; se consagra el derecho de la colectividad frente al interés privado en la protección de los monumentos; se señala que el Estado debe tener el poder y los recursos para tomar medidas de conservación en casos de urgencia y se enfatiza la importancia que tiene el uso de los monumentos (que debe respetar su carácter histórico y artístico) para mantener el carácter vital del patrimonio.

Otra aplicación directa en América lo constituye la *Convención sobre la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado*, aprobada en La Haya en 1954, que es una clara reacción frente a la destrucción del patrimonio durante los conflictos armados, en particular la Segunda Guerra Mundial. Esta convención se basa en los primeros acuerdos internacionales suscritos sobre el tema, que tuvieron lugar en la misma ciudad de La Haya en 1889 y 1907. El documento refleja la consolidación del principio de que el patrimonio de cada nación importa a toda la humanidad. Este acuerdo asume además que la protección del patrimonio pasa necesariamente por el establecimiento de normas internacionales.

El segundo Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, realizado en 1964, elaboró la *Carta de Venecia*, que reafirma todos los principios establecidos en la Carta de Atenas e incorpora otros nuevos, indicando la necesidad de preservar no sólo el monumento en particular, sino también el escenario en el cual se halla inserto, cuando aún se conserve; se establece el imperativo de no trasladar los monumentos, a menos que lo exijan razones de fuerza mayor; se recomienda que los elementos que incluidos dentro de un monumento y que formen parte de este, tales como esculturas o pinturas, sólo deben ser retirados del mismo cuando ello sea un requisito para preservarlos. La Carta de Venecia ejerció un impacto profundo en los profesionales de la época, especialmente en los arquitectos, propiciando la creación en 1965 del Consejo Internacional de los Monumentos y de los Sitios (ICOMOS), organización no gubernamental de carácter internacional.¹²²

El siguiente documento de importancia internacional impulsado por UNESCO es la *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales*.¹²³ Aprobada en 1970, inaugura una década que dio vida a muchas iniciativas en esta área, producto de un largo proceso de toma de conciencia sobre la necesidad de proteger el patrimonio. Esta convención ha sido suscrita por casi todos los estados de América Latina y complementada con tratados o convenios bilaterales, pero Chile aún no la ha ratificado.

La *Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural* de la UNESCO de 1972 es, sin duda, la que mayor éxito ha tenido a nivel mundial y también en América Latina. Implica un cambio cualitativo en la forma de abordar el patrimonio, al asumir un enfoque integral del patrimonio natural y cultural. Frente al hecho de que no todos los países cuentan con instituciones adecuadas y recursos suficientes para proteger el patrimonio cultural y natural, la Convención establece un sistema internacional de protección que no reemplaza la acción del Estado en cuestión pero que la complementa. Los Estados Parte deben presentar al Comité Gubernamental que se crea un inventario de los bienes del patrimonio cultural y natural ubicado en su territorio, con base a los cuales se elabora una "*Lista del Patrimonio Mundial*" y una

¹²² Ver páginas anteriores 37-38, "Instituciones de ámbito internacional". Esta entidad se constituyó en asesora de UNESCO. La constitución de comités nacionales de ICOMOS en muchos países de América permitió que se difundiera el espíritu de la Carta de Venecia y que sus principios se apliquen en las restauraciones de monumentos hasta hoy en día.

¹²³ Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, París, noviembre 1970. http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

"*Lista de Patrimonio Mundial en Peligro*", con los bienes que se consideran de valor universal de acuerdo a ciertos criterios. Esta convención ha sido suscrita por casi todos los países de América y ha ejercido un impacto positivo en la conservación del patrimonio natural y cultural.

La *Carta para la Conservación de los Lugares de Valor Cultural* fue adoptada por el Comité australiano de ICOMOS a finales de la década de los 70, y ha contado con varias adiciones posteriores (la última de 1999). Este documento ha llegado en forma tardía a los profesionales de América Latina, pero cada vez es más conocido y valorado por ellos. El documento, llamado también "*Carta de Burra*", plantea una serie de definiciones que clarifican los conceptos asociados al patrimonio cultural y a su tratamiento, por ejemplo respecto a nociones como "valor cultural", "tejido histórico", "conservación", "preservación", "restauración", "uso compatible"... Este documento ha sido mejorado en diversas ocasiones, e incluye tres guías redactadas para contribuir a la aplicación de la Carta de Burra. Uno de sus principales aportes ha sido situar el concepto de la significación cultural y su variabilidad como eje de las políticas de conservación.¹²⁴

Otro esfuerzo valioso de ICOMOS fue la redacción de la *Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas*, llamada también "*Carta de Washington*", adoptada por su Asamblea General en 1987. Este documento especifica qué elementos son los que deben ser atendidos cuando se trata de proteger o conservar un conjunto urbano; la relación entre los espacios y las edificaciones; la relación entre la ciudad y su entorno, y las funciones que el conjunto urbano ha adquirido en el curso de su historia. La Carta establece la necesidad de contar con planes de conservación de las ciudades y barrios históricos, los cuales que deben ser precedidos por estudios multidisciplinarios que definan las acciones a realizar en los ámbitos jurídico, administrativo y financiero. La Carta de Washington reconoce que la introducción de elementos contemporáneos que no perturben la armonía del conjunto puede contribuir a su enriquecimiento.¹²⁵

Por último, nombraremos el *Documento Nara sobre Autenticidad*, adoptado en la Conferencia organizada por ICOMOS en Nara, Japón, en 1994. Toma como referencia la Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural de la UNESCO (1972) y la Carta de Venecia (1964). Este Documento parte de una serie de reflexiones que destacan la diversidad cultural como un valor en sí mismo que debe ser promovido. En relación al tema de la autenticidad de los bienes culturales patrimoniales, establece que las acciones de conservación tienen su razón de ser en los valores que se atribuyen a los bienes patrimoniales. Esta atribución de valores depende en gran medida de la calidad de las fuentes de información disponibles sobre ellos y de la capacidad de entenderlas. El Documento reconoce también que los valores que se atribuyen al patrimonio cultural pueden variar entre las diferentes culturas y en una misma cultura a través del tiempo, lo que implica que no se debe establecer criterios fijos para basar los juicios de valor y autenticidad.¹²⁶

1.2.2.- Documentos de ámbito latinoamericano.

En el aspecto jurídico América ha suscrito, entre otros, seis instrumentos normativos referidos no solo a los bienes arquitectónicos, sino a la comunidad que los habita, la arquitectura vernácula, centros históricos y bienes ambientales: La Carta de Quito (1967), la Resolución de Santo Domingo (1974), el Coloquio de Quito (1977), la Carta de Veracruz (1992), la Declaración de Oaxaca (1993) y la Declaración de San Antonio (1996). Estos documentos expresan la existencia de problemas comunes y plantean la necesidad de desarrollar una tarea conjunta, integrada y articulada. Describiremos a continuación solo tres de estos instrumentos (Carta de Quito, Declaración de Oaxaca y Declaración de San Antonio) como textos que influyeron en la cultura y políticas de gestión del patrimonio de América Latina, concretamente en la época en que se protegieron las casas de Neruda. Los otros documentos se orientan también a dictar unas recomendaciones capaces de hacer eficaz y operativa la labor de protección del patrimonio monumental latinoamericano, pero el patrimonio arquitectónico se identifica en ellos con un nuevo concepto amplio de "conjunto histórico", que no es el objeto de esta tesis.

¹²⁴ Resumen Carta de Burra. www.icomos.org/charters/burra1999_spa.pdf

¹²⁵ Resumen Carta de Washington. http://www.icomos.org/charters/towns_sp.pdf

¹²⁶ Resumen objetivos documento de Nara. http://www.esicomos.org/Nueva_carpetita/info_DOC_NARAesp.htm

1.2.2.1.- Carta de Quito (1967)

Se organiza bajo el impulso de la Organización de Estados Americanos (OEA) un coloquio para la *"conservación y utilización de monumentos y sitios de valor histórico y artístico"* en Quito, en septiembre de 1967. Esta reunión de expertos de 15 países elabora las recomendaciones plasmadas en la llamada Carta de Quito, también conocida como Normas Técnicas de Quito 1967,¹²⁷ documento fundamental para el futuro del patrimonio cultural latinoamericano. Este documento se estructura en nueve artículos, con una introducción en la que se reclama la cooperación interamericana y se afirma un doble valor del patrimonio cultural, como *"valor económico e instrumento de progreso"*, y termina con una conclusión a modo de consejo y propuesta de adopción de medidas concretas. Uno de los rasgos destacados de las Normas de Quito es este doble valor asignado al patrimonio cultural como foco económico e instrumento de progreso dentro del proceso de desarrollo económico y social que vive Latinoamérica en esos años.

Ya se tiene conciencia de los peligros del *"desarrollo acelerado"*, que *"puede alterar y deformar el paisaje de importancia monumental"* (art. 3.4.), planteando la *"necesidad de conciliar las exigencias del desarrollo urbano con la protección de los valores ambientales"* (art. 4.1.), con la afirmación de *"proteger el patrimonio monumental como medio indirecto de favorecer el desarrollo económico de un país"* (art.5.6.). En esta línea se incluye el artículo 7, dedicado a los monumentos en función del turismo, el cual señala el ejemplo europeo como pauta: *"Europa, gracias al turismo, ha salvado directa o indirectamente gran parte de su patrimonio cultural condenado a la desaparición o destrucción"*, con dos constataciones que merece la pena transcribir: a) *"La afluencia turística determinada por la revalorización de un monumento asegura una rápida recuperación del capital invertido"*, y b) *"la actividad turística que nace como consecuencia de la recuperación de un monumento comporta una profunda transformación económica de la zona donde se encuentra"* (art. 7.4). Por otro lado, la tarea de protección del patrimonio cultural se encuadra dentro del *"interés social y la acción cívica"* (art.8).

En cuanto a los instrumentos de revalorización, se enuncia la necesidad de disponer de *"una legislación eficaz, una organización técnica y una planificación nacional"* (art.9.3), tema en el que se insiste en los apartados de consejos, medidas legales y medidas técnicas que, en conjunto, proponen la adhesión de los países americanos a los principios de la Carta de Venecia, considerada *"como norma mundial en materia de recuperación de monumentos históricos y artísticos"*.

En resumen, en las Normas de Quito se expone por primera vez la problemática del patrimonio cultural latinoamericano en relación con la realidad socio-económica del continente, sus características propias, sus limitaciones y sus proyectos de desarrollo. En este sentido dicho documento posee una importancia fundamental, en cuanto que sitúa y atribuye un valor preciso al patrimonio monumental en el marco de la cultura latinoamericana y fija los criterios generales para lograr la valoración cívica y social de los monumentos, solicitando explícitamente que *"la preservación y protección del patrimonio cultural se tome en cuenta en la formulación de los planes nacionales de desarrollo en las repúblicas latinoamericanas"*.

1.2.2.2.- Declaración de Oaxaca-UNESCO (1993)

Es adoptada en el Seminario sobre Educación, Trabajo y Pluralismo Cultural celebrado en la ciudad mexicana. Muestra una atención creciente hacia el patrimonio cultural universal, entendido en su diversidad mundial y en el respeto hacia todas las sociedades y culturas del globo. El documento parte del principio de que *"el pluralismo cultural, como modo de convivencia, se asienta en la convicción de que la humanidad tiene un origen común y un destino común"*. Por lo tanto, es un documento sumamente esclarecedor como enunciado general de los problemas globales de la humanidad al final del milenio, contexto en el que necesariamente debe entenderse la protección del patrimonio cultural.

"La globalización de la economía, la emigración por causas del trabajo y la evolución en las comunicaciones han creado un área mundial donde las tendencias a la estandarización son paralelas a una vigorosa reafirmación de las particularidades nacionales, étnicas, culturales y regionales".¹²⁸

El punto de partida es el respeto a las identidades culturales, entendidas como *"identidades propulsoras de la historia, que no constituyan herencias congeladas sino síntesis vitales, en cambio permanente, prósperas en sus diferencias internas, admitiendo y reelaborando contribuciones externas"*. Se reafirma en esta Declaración que *"el pleno desarrollo del pluralismo cultural será solo posible una vez que el respeto por la dignidad igualitaria de todas las culturas haya sido implantado"*.¹²⁹

¹²⁷ Ver documento completo Carta de Quito 1967 y Conclusiones del Coloquio de Quito 1977. www.icomos.org/charters/quito.htm

¹²⁸ GONZÁLEZ Varas, Ignacio: "Conservación de Bienes Culturales. Teoría. Historia, principios y normas". Ediciones Cátedra S.A. 1999: Pág. 484.

¹²⁹ Ibíd., Pág. 484.

El documento proclama estos principios generales para el continente americano, aunque contribuye a resolver dos problemas mundiales: por una parte, la nueva *"ética medioambiental"* que *"implica la corresponsabilidad de los países desarrollados y en vías de desarrollo en la gestión y uso de los recursos naturales"* en el marco de la Cumbre de Río de Janeiro; en segundo lugar, *"el respeto por las culturas indígenas"* y su marco de relación con la naturaleza, una vez que se constata cómo la *"globalización, las modificaciones y la transformación de los métodos de producción han alterado radicalmente el escenario económico, social, educacional y cultural de los países de América"*.¹³⁰

La creciente sensibilidad hacia la diversidad de culturas y civilizaciones se ha traducido en una preocupación por la conservación del patrimonio cultural perteneciente a culturas indígenas o aborígenes. Pero no solo se pretende conservar y proteger este patrimonio en su diversidad y riqueza variopinta, sino que también se ha avanzado en promover su conservación de acuerdo con las mentalidades y creencias propias de cada cultura. Este principio ha llevado a reflexionar sobre la formulación del criterio de *"autenticidad"* como criterio capital de la conservación de bienes culturales. Sobre el tema de la autenticidad se discute en la Carta de Nara, ya comentada con anterioridad.

1.2.2.3.- Carta de Nara-ICOMOS (1994) Declaración de San Antonio ICOMOS (1996)

Finalmente es en la Declaración de San Antonio donde se plantea la reflexión sobre *"la diversidad cultural"* y *"autenticidad"* del patrimonio cultural recogida en la Carta de Nara de 1994,¹³¹ la cual dejaba abierto el camino para que cada ámbito cultural emprendiera una recapacitación de esta temática. Tal reflexión se realiza en el ámbito americano a través de la declaración de San Antonio. Dicho documento analiza, desarrolla y aplica para el ámbito americano los principios genéricos expresados en la Carta de Nara. El apartado central dedicado a las consideraciones y análisis es extenso y recorre varios puntos, todos ellos hilvanados por el concepto de autenticidad:

a) *"autenticidad e identidad"*: se establece que la autenticidad del patrimonio cultural americano está directamente relacionada con la *"identidad cultural"*; el desarrollo y las influencias propias de las culturas americanas determinan su carácter distintivo respecto a otros continentes:

"Debido a que la identidad cultural es la base de la vida comunitaria y nacional, constituye el cimiento de nuestro patrimonio cultural y de su conservación. Dentro de la diversidad cultural de las Américas coexisten en el mismo espacio y tiempo, y en ocasiones, a través del espacio y del tiempo, grupos de distintas identidades que comparten manifestaciones culturales, pero que frecuentemente les asignan significados diferentes. Ninguna nación en las Américas tiene una única identidad nacional; nuestra diversidad forma la suma de nuestras identidades nacionales. La autenticidad de nuestros recursos culturales radica en la identificación, evaluación e interpretación de sus valores verdaderos como los percibían en el pasado nuestros ancestros y cómo los percibimos hoy, como una comunidad diversa en evolución. Como tal, las Américas deben reconocer los valores de las mayorías y de las minorías sin imponer un predominio jerárquico de una cultura y sus valores sobre otras."

b) *"autenticidad e historia"*: la comprensión de la historia y del significado de los lugares extraordinarios es un elemento crucial en la identificación de su *"autenticidad"*; es la historia la que determina el valor del patrimonio cultural;

c) *"autenticidad y materiales"*: en este punto la Declaración de San Antonio se remite al art. 9 de la Carta de Venecia *"la composición material de un lugar cultural puede ser el principal componente de su autenticidad"*, por lo que los materiales de los bienes culturales deben ser *"identificados, analizados y protegidos"*. En este apartado la Declaración de San Antonio refuerza la conclusión expresada en el documento de Nara: *"la autenticidad es un concepto mucho más amplio que la integridad material y los dos conceptos no deben ser asumidos como equivalentes o consustanciales"*;

d) *"autenticidad y valor social"*: se afirma que el patrimonio cultural, más allá de su testimonio material, *"puede ser portador de un profundo mensaje espiritual que se sustancia en una vida común vinculada a un pasado ancestral"* y expresada a través de *"costumbres y tradiciones"*.

El documento acaba con algunas recomendaciones generales y también de grupos disciplinares distintos como del grupo de arquitectura y urbanismo:

"a. Que se reconozcan adecuadamente los valores inherentes a la diversidad cultural de nuestros centros urbanos históricos."

¹³⁰ Ibid., Pág. 485.

¹³¹ Documento de Nara sobre la Autenticidad ha sido redactado por 45 participantes de la Conferencia de Nara sobre la Autenticidad en Relación con la Convención sobre el Patrimonio Mundial, celebrada en Nara, Japón, del 1 al 6 de noviembre de 1994, a instancias de la Agencia de Asuntos Culturales (Gobierno de Japón) y de la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con la UNESCO, el ICCROM y el ICOMOS.) www.esicomos.org/Nueva_carpetita/info_DOC_NARAesp.htm

- b. Que se establezcan programas para crear conciencia entre los diversos grupos culturales sobre su multiplicidad de valores.
- c. Que, mediante la concientización y programas educativos adicionales, las autoridades gubernamentales y los grupos administradores sean informados sobre el rol de los valores sociales y culturales en la protección de la autenticidad de construcciones y sitios.
- d. Que a nivel local se instauren procesos de consulta y mediación, abiertos y flexibles, con el fin de identificar los valores comunitarios y otros aspectos de significado cultural en los distritos urbanos históricos”¹³².

1.3.- Tutela del patrimonio cultural en Chile. Amparo de las casas de Neruda.

1.3.1.- Reflexiones sobre el significado de “Patrimonio Cultural”.

La evolución del concepto de Patrimonio Cultural, recogida en páginas anteriores, también puede observarse en los textos de las leyes nacionales o regionales chilenas que recogen los dictámenes internacionales y las medidas concretas de protección del Patrimonio. Sin embargo, también encontramos textos actuales que, en vez de utilizar el nuevo término global de “*patrimonio cultural*”, prefieren mantener la denominación de patrimonio “*histórico*”, encabezando sus preámbulos con la transcripción de los artículos constitucionales y estatutarios que les permiten ocuparse de la custodia de sus propios bienes, pero sin aludir al sentido o a la importancia de dichos bienes para la auto identificación de sus gentes con su cultura propia y diferenciada.

La primera legislación patrimonial en Chile podemos situarla en la década de 1920, cuando acaecieron profundos cambios políticos en el país, concluyendo el régimen parlamentario que se había instaurado después de la Revolución de 1891 y dictándose una nueva Constitución en 1925. Es entonces cuando se dicta el Decreto Nº 3.500 del 19 de junio de 1925 sobre monumentos históricos¹³³ y, poco después, el Decreto Ley Nº 651 del 17 de octubre de 1925,¹³⁴ que crea el Consejo de Monumentos Nacionales.

Nos interesa resaltar cómo el Decreto Ley Nº 651 define claramente en su artículo Nº 1 los bienes que pueden ser considerados como monumentos históricos: *“Los edificios o ruinas de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios de aborígenes; los objetos o piezas antro-po-arqueológicas o de formación natural que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional y cuya conservación interese a la ciencia, a la historia o al arte; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en jeneral, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público con carácter conmemorativo, quedan, como monumentos nacionales...”*¹³⁵ La definición de monumento histórico fue muy precisa, pudiendo ser este un sitio, una construcción o un objeto, Art. 7º: *“Será considerado monumento histórico, para los efectos de esta ley, todo edificio, ruina, lugar o sitio, pieza u objeto antro-po-arqueológico, mueble o inmueble, de propiedad nacional, municipal o particular, que sea declarado tal por decreto supremo que se dicte a solicitud y por acuerdo del Consejo de Monumentos Nacionales, previos los trámites que fijará el Reglamento.”*

El Decreto Nº 3.500 y el Decreto Ley Nº 651 de 1925 estuvieron vigentes hasta 1970, en que fueron reemplazados por una nueva normativa.

La legislación nacional y regional en Chile se desarrolla sobre todo en el marco de las convenciones y convenios promovidos por los organismos internacionales encargados de velar por la protección del Patrimonio Cultural, encabezados por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO. Esta organización ha elaborado los principales convenios de protección del patrimonio cultural, como hemos visto.¹³⁶ La UNESCO es también el organismo que confiere el título de Patrimonio de la Humanidad, o Patrimonio Mundial, a lugares específicos del planeta, sean naturales, edificaciones o ciudades, que han sido propuestos y confirmados para su inclusión en la lista que mantiene el Programa Patrimonio de la Humanidad, administrado por un comité formado por veintidós

¹³² Resumen Declaración de San Antonio. <http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento115.pdf>

¹³³ Decreto Nº 3.500 del 19 de junio de 1925 sobre monumentos históricos. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. BCN. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1069367>

¹³⁴ Decreto Ley Nº 651 del 17 de octubre de 1925. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. BCN <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=6260>

¹³⁵ Artículo n°1 de la Ley Nº651.

¹³⁶ Convenio para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (La Haya, 1954); Convención sobre las medidas a adoptar para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de los bienes culturales (París, 1970); Convención para la Protección del patrimonio Mundial, Cultural y Natural (París, 1972).

estados miembros elegidos por la Asamblea General. Nos interesará tener en cuenta esta protección del patrimonio cuando analicemos la ciudad de Valparaíso, reconocida como Patrimonio de la Humanidad, y que alberga una de las casas del poeta Pablo Neruda.

Se han incorporado a la legislación nacional chilena en este ámbito tres Convenciones Internacionales, firmadas por el Estado de Chile en materia patrimonial: la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* (Diario Oficial 1980), la *Convención sobre la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado* (Diario Oficial 2009), y la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* (Diario Oficial 2009).

Nos encontramos con que las normas constitucionales, legales y reglamentarias que regulan la conservación, restauración, difusión, financiamiento y comercialización del patrimonio cultural y natural chileno se encuentran dispersas en cuerpos legales de distinto rango y alcance.¹³⁷

En ellas suele hacerse una primera distinción entre el patrimonio natural y el patrimonio cultural. El "*patrimonio natural*" está constituido por la variedad de paisajes, así como por la flora y fauna de un territorio.¹³⁸ El "*patrimonio cultural*" comprende todos aquellos bienes que son expresiones y testimonios de la creación humana, propios de un país, región, ciudad o comunidad. Es el conjunto de edificios, instalaciones industriales, museos, obras de arte, sitios y restos arqueológicos, colecciones zoológicas, botánicas o geológicas, libros, manuscritos, documentos, partituras y material grabado, fotografías, producción cinematográfica y objetos culturales en general que muestran la manera de ser y hacer de un pueblo. Estos bienes pueden ser de propiedad pública o privada, tangibles o intangibles.

Cuando hablamos de "*patrimonio cultural tangible*" nos referimos a la expresión de la cultura en grandes realizaciones materiales. Este se divide a la vez en mueble e Inmueble.

- El "*patrimonio cultural tangible mueble*" está compuesto por todos los objetos que constituyen colecciones importantes para las ciencias, la historia del arte y la diversidad del país; entre ellos se encuentran los objetos arqueológicos, artísticos, históricos, religiosos, etnográficos, tecnológicos y aquellos de origen artesanal o folclórico.
- El "*patrimonio cultural tangible inmueble*" está integrado por todos los bienes entendidos como lugares, sitios, edificaciones, centros industriales, obras de ingeniería, conjuntos arquitectónicos, etc., que no pueden ser trasladados de un lugar a otro porque son estructuras (edificios) o porque no se pueden desprender de su territorio (sitios arqueológicos).

El "*patrimonio cultural intangible*" está constituido por aquella parte invisible que reside en el espíritu mismo de las culturas. Y es que el patrimonio cultural no se limita a las creaciones materiales: existen sociedades que han concentrado su saber y sus técnicas, así como la memoria de sus antepasados, en la tradición oral. La noción de patrimonio intangible o inmaterial prácticamente coincide con la de "*cultura*", entendida en sentido amplio como "*el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social*" y que, "*más allá de las artes y de las letras*", engloba los "*modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias*", que de una u otra forma aclaran la identidad de una nación. A esta definición hay que añadir su naturaleza dinámica, la capacidad de transformación que la anima y los intercambios interculturales en que participa.¹³⁹

Por último, nombraremos a la Constitución chilena como marco fundamental de la legislación. El artículo 19, Nº 10, inciso 5º, señala: "*La Constitución asegura a todas las personas el derecho a la educación y corresponderá al Estado, asimismo fomentar el desarrollo de la educación en todos sus niveles; estimular la investigación científica y tecnológica, la creación artística y la protección e incremento del patrimonio cultural de la Nación*".¹⁴⁰

¹³⁷ Es muy interesante leer sobre la historia de los organismos y leyes chilenas para entender las contradicciones y faltas en las leyes actuales sobre patrimonio y urbanismo. Un resumen bien estructurado aparece en la tesis de Ángel Emilio Cabeza Monteiro. "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI", capítulo 5.4. El Patrimonio y los Monumentos en la formación de una identidad cultural nacional más plural y diversa en el siglo XX y comienzos del siglo XXI. Universidad de Sevilla, España Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica. 2015: Págs. 390-403.

¹³⁸ La UNESCO lo define como aquellos monumentos naturales, formaciones geológicas, lugares y paisajes naturales, que tienen un valor relevante desde el punto de vista estético, científico o medioambiental. Las reservas de la biosfera, los monumentos naturales, las reservas y parques nacionales, y los santuarios de la naturaleza constituyen el patrimonio natural (UNESCO, 1972, 1998).

¹³⁹ Definición de patrimonio inmaterial, salvaguardado a partir de la 32ª Convención en 2003. UNESCO. <https://modernlatinamericanart.wordpress.com/.../unesco-patrimonio-cultural-material...>

¹⁴⁰ Texto refundido, coordinado y sistematizado de la Constitución Política de la República de Chile. <https://bcn.cl/1zldy>

1.3.2.- Protección legal del patrimonio construido urbano. Instrumentos e Instituciones

Recordemos que la hipótesis sobre el amplio valor patrimonial y creciente valor de identidad en esta tesis se refiere a lo que hemos llamado "*la obra construida*" de Neruda, que forma parte del patrimonio cultural urbano chileno desde el momento que las casas fueron declaradas Monumento Histórico Nacional. Entre el grupo inmenso y heterogéneo del patrimonio histórico, aparece como categoría ejemplar el que atañe directamente al patrimonio construido. Por lo tanto, todas las leyes, instrumentos e instituciones que nombraremos a continuación afectan directamente a tres de las casas declaradas Monumentos Históricos Nacionales, y a la casa Michoacán, declarada Inmueble de Conservación Histórica.

Actualmente en Chile la protección del patrimonio cultural urbano se rige mediante dos instrumentos legales distintos, junto con dos instituciones independientes.¹⁴¹ Por una parte, a través del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), dependiente del Ministerio de Educación, y la Ley de Monumentos Nacionales (Ley Nº 17.288 de 1970) en la que se declaran los "Monumentos Históricos" (MH) y "Zonas Típicas o Pintorescas" (ZT).¹⁴² Por otra parte, a través del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), y la Ley General de Urbanismo y Construcciones (LGUC) que en su artículo Nº 60, inciso 2º, define la declaración de Inmuebles de Conservación Histórica (ICH) y Zonas de Conservación Histórica (ZCH) en los Instrumentos de Planificación Comunal: estos son, el Plan Regulador Comunal (PRC) y los Planos Seccionales.¹⁴³ Esta situación configura un escenario confuso, de dispersión institucional y desconocimiento de las disposiciones vigentes, que muchas veces atenta contra la gestión y desarrollo del patrimonio urbano, en vez de asegurar su adecuada regulación y protección. En el cuadro siguiente se resumen los principales aspectos de estos dos instrumentos.

Instrumentos de protección legal del patrimonio urbano y construido en Chile

LEY DE MONUMENTOS NACIONALES (Ley 17.288, 1970)	LEY GENERAL DE URBANISMO Y CONSTRUCCIÓN (LGUC, Artículo 60, inciso 2º)
De iniciativa nacional: - Monumentos Históricos (MH) - Zonas Típicas o Pintorescas (ZT)	De iniciativa local: - Inmuebles de Conservación Histórica (ICH) - Zonas de Conservación Histórica (ZCH)
CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES (CMN) Se declara por Decreto Ministerio de Educación Supervisa el Consejo de Monumentos Nacionales	MUNICIPIO Se declaran en el Plan Regulador Comunal (PRC) Supervisan las Secretarías Regionales Ministeriales de Vivienda y Urbanismo
Los Planes Reguladores Comunales (PRC) declaran ICH y ZCH y reconocen MH y ZT. El PRC establece normas urbanísticas compatibles, los Planos Seccionales establecen las características arquitectónicas.	

Fuente: Ministerio de Vivienda y Urbanismo.

(2) SABORIDO Yudín, María Soledad: "Patrimonio y ciudadanía: Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorios". Santiago de Chile, Tesis de doctorado, (director: profesor Eduardo Mosquera Adell, Universidad de Sevilla, 2015.

1.3.3.-Textos nacionales chilenos sobre patrimonio y urbanismo

1.3.3.1.- Ley Nº 17. 288 de Monumentos Nacionales (LMN)

La Ley 17.288 sobre Monumentos Nacionales derogó el Decreto Ley Nº 651 de 1925 y fue publicada en el Diario Oficial el 4 de febrero de 1970. Esta Ley también creó el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), cuyo objetivo fundamental es dar protección y conservar el patrimonio chileno, correspondiéndole la declaración de monumentos, la intervención en ellos, la autorización de excavaciones arqueológicas, los préstamos de colecciones museográficas y la autorización para la instalación y traslado de monumentos públicos. El CMN es un organismo técnico del Estado dependiente del Ministerio de Educación. Está integrado por representantes de diversas instituciones públicas y

¹⁴¹ Para ampliar la información sobre la historia de la legislación chilena consultar la Tesis de doctorado de Salím Rabí Contrera "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El Discurso Oficial del Patrimonio Chileno en el Siglo XX". Capítulo 5.2. Evolución de la legislación patrimonial en Chile. Universidad de Sevilla, 2015: Págs.136-150.

¹⁴² Ver extracto de Ley Nº 17.288, de Monumentos Nacionales. Página del Consejo de Monumentos Nacionales: https://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf

¹⁴³ Ver extracto Ley General de Urbanismo y Construcciones. Página del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile: <https://www.minvu.cl › Marco Normativo>

privadas; lo forman 19 integrantes, siendo su presidente el Ministro(a) de Educación, y su Vicepresidente(a) Ejecutivo, el director o directora de la Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Cuenta con una Secretaría Ejecutiva, encargada de ejecutar sus acuerdos. La Ley N° 17.288, se organiza en 12 Títulos y 54 Artículos.¹⁴⁴ A grandes rasgos, profundiza y mantiene los temas del DL N° 651, pero su importancia fundamental radica en la incorporación de dos nuevas categorías patrimoniales que buscan cubrir la complejidad del tema: Zonas Típicas o Pintorescas (ZT) y Santuarios de la Naturaleza (SN). A continuación, nombraremos las categorías y artículos que afectan directamente a las casas de Neruda y sus entornos.

Son atribuciones del Consejo: (Artículo 6°, Título II, Ley 17.288, 1970).

1. *Pronunciarse sobre la conveniencia de declarar Monumentos Nacionales los lugares, ruinas, construcciones u objetos que estime del caso y solicitar de la autoridad competente la dictación del decreto supremo correspondiente.*
2. *Formar el Registro de Monumentos Nacionales y Museos.*
3. *Elaborar los proyectos o normas de restauración, reparación, conservación y señalización de los Monumentos Nacionales y entregar los antecedentes a la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Transportes para la ejecución, de común acuerdo, de los trabajos correspondientes, sin perjuicio de las obras que el Consejo pudiera realizar por sí mismo o por intermedio de otro organismo y para cuyo financiamiento se consultaren o se recibieren fondos especiales del Presupuesto de la Nación o de otras fuentes.*
4. *Gestionar la reivindicación o la cesión o venta al Estado o la adquisición a cualquier título por éste, de los Monumentos Nacionales que sean de propiedad particular.*
5. *Reglamentar el acceso a los Monumentos Nacionales y aplicar o, en su defecto, proponer al Gobierno las medidas administrativas que sean conducentes a la mejor vigilancia y conservación de los mismos.*
6. *Conceder los permisos o autorizaciones para excavaciones de carácter histórico, arqueológico, antropológico o paleontológico en cualquier punto del territorio nacional, que soliciten las personas naturales o jurídicas chilenas o extranjeras en la forma que determine el Reglamento, y*
7. *Proponer al Gobierno el o los Reglamentos que deban dictarse para el cumplimiento de la presente ley.*

El Consejo de Monumentos Nacionales queda asimismo facultado para: (Artículo 7°, Título II, Ley 17.288, 1970).

1. *Editar o publicar monografías u otros trabajos sobre los Monumentos Nacionales.*
2. *Organizar exposiciones como medio de difusión cultural del patrimonio histórico, artístico y científico que le corresponde custodiar.*

La Ley N° 17.288 no innova en relación a la definición de Monumentos Nacionales respecto de su precedente legal, el DL N° 651. Sin embargo, plantea ciertas modificaciones relativas a los Monumentos Históricos y los Monumentos Arqueológicos, e introduce los conceptos de Zona Típica y Santuario de la Naturaleza, antes mencionados, manteniendo la definición de Monumento Público.

Así se definen los Monumentos Nacionales: "*Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, las piezas u objetos antro-po-arqueológicos, paleontológicos o de formación natural, que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional o en la plataforma submarina de sus aguas jurisdiccionales y cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia; los santuarios de la naturaleza; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo. Su tuición y protección se ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la presente ley*". (Artículo 1°, Título I, Ley N°17.288).

¹⁴⁴ La Ley N° 17.288, ha sido objeto de modificaciones. En el año 1988, por ejemplo, referida a los permisos de préstamos de colecciones y piezas museológicas o la remoción de objetos muebles de un Monumento Histórico, no se necesita la autorización del CMN. Además, durante 2005, se perfeccionan las figuras de los delitos contra los bienes patrimoniales y, durante ese mismo año, se establece la exención de impuestos para Monumentos Históricos o Públicos, sin fines comerciales.

Los Monumentos Nacionales, que son los bienes patrimoniales que destacan por su importancia histórica, cultural, natural, científica, entre otros, se dividen en cinco categorías:

1. Monumentos Históricos
2. Zonas Típicas
3. Monumentos Públicos
4. Monumentos Arqueológicos
5. Santuarios de la Naturaleza

De estas categorías, las que se relacionan más directamente con el área arquitectónica y urbana objeto de esta investigación corresponden a los Monumentos Históricos (MH) y a las Zonas Típicas (ZT).¹⁴⁵ Los monumentos históricos, zonas típicas y santuarios de la naturaleza deben declararse como tales por decreto exento del Ministerio de Educación, mientras que los monumentos arqueológicos y los monumentos públicos lo son por el solo ministerio de la ley.

La definición de Monumento Histórico es la siguiente: *"Son Monumentos Históricos los lugares, ruinas, construcciones y objetos de propiedad fiscal, municipal o particular que por su calidad e interés histórico o artístico o por su antigüedad, sean declarados tales por decreto supremo, dictado a solicitud y previo acuerdo del Consejo"*. (Artículo 9, Título III, Ley 17.288).¹⁴⁶ *"Cualquiera autoridad o persona puede denunciar por escrito ante el Consejo la existencia de un bien mueble o inmueble que pueda ser considerado Monumento Histórico, indicando los antecedentes que permitirían declararlo tal"*. (Artículo 10, Título III, Ley 17.288).

Un edificio o conjunto de edificaciones y sus espacios públicos son declarados monumento histórico nacional para perpetuar y conservar por ley sus valores patrimoniales (históricos, sociales, arquitectónicos, constructivos, urbanos, intangibles, etc.) que son de interés del país y de nuestra cultura, y así permitir que futuras generaciones puedan conocer y reconocer en ellas aspectos de nuestro desarrollo pasado. Otro aspecto prioritario es la regulación y el establecimiento del buen manejo de estos bienes en el futuro. *"Los Monumentos Históricos quedan bajo el control y la supervigilancia del Consejo de Monumentos Nacionales y todo trabajo de conservación, reparación o restauración de ellos, estará sujeto a su autorización previa. Los objetos que formen parte o pertenezcan a un Monumento Histórico no podrán ser removidos sin autorización del Consejo, el cual indicará la forma en que se debe proceder en cada caso. Estarán exentos de esta autorización los préstamos de colecciones o piezas museológicas entre museos o entidades del Estado dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ministerio de Educación Pública"*. (Artículo 11, Título III, Ley 17.288).

Las principales implicaciones de la condición de monumento histórico de un bien son su no demolición y la responsabilidad del Estado, a través del CMN, de velar por su protección, conservación, y ejercer una tuición sobre él. Esto se complementa con la preocupación de sus propietarios o residentes por la correcta conservación en el tiempo del lugar que habitan, a lo que se suma el control y fiscalización de los municipios. *"Si el Monumento Histórico fuere un inmueble de propiedad particular, el propietario deberá conservarlo debidamente; no podrá destruirlo, transformarlo o repararlo, ni hacer en sus alrededores construcción alguna, sin haber obtenido previamente autorización del Consejo de Monumentos Nacionales, el que determinará las normas a que deberán sujetarse las obras autorizadas. Si fuere un lugar o sitio eriazo, éste no podrá excavar o edificarse, sin haber obtenido previamente autorización del Consejo de Monumentos Nacionales, como en los casos anteriores"*. (Artículo 12, Título III, Ley 17.288).

La categoría de Zona Típica o Pintoresca se establece en los artículos n° 29 y n° 30, Título VI, sobre la *"Conservación de los Caracteres Ambientales"* en la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales. *"Para el efecto de mantener el carácter ambiental y propio de ciertas poblaciones o lugares donde existieren ruinas arqueológicas, o ruinas y edificios declarados Monumentos Históricos, el Consejo de Monumentos Nacionales*

¹⁴⁵ Según la Ley 17.288, la declaratoria tiene como ventajas: la protección de valores y formas de vida, reflejados en los inmuebles de valor arquitectónico, constructivo, histórico, artístico, intangibles, entre otros, como aquellos que conforman o son parte de un conjunto de valor reconocible (ZT). Es una desventaja el insuficiente número de incentivos y mecanismo de compensación a los propietarios de monumentos nacionales; este es un tema reclamado y actualmente en estudio para una próxima modificación a la Ley (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2011). https://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf

¹⁴⁶ El Decreto Supremo N° 19, de 2001, del Ministerio Secretaría General de la Presidencia, publicado en el Diario Oficial del 10 de febrero de 2001, delega en los Ministros de Estado la facultad de suscribir, bajo la fórmula "por orden del Presidente de la República", los decretos supremos relativos a diversas materias. En el caso del Ministerio de Educación, una de esas materias es la "declaración de Monumentos Nacionales de conformidad con la Ley N° 17.288" (Artículo 1°, Numeral X, N° 4).

podrá solicitar se declare de interés público la protección y conservación del aspecto típico y pintoresco de dichas poblaciones o lugares o de determinadas zonas de ellas". (Artículo 29, Título VI, Ley 17.288).

La declaración que previene el artículo anterior se hará por medio de decreto y sus efectos serán los siguientes (Artículo 30, Título VI, Ley 17.288):

1. *"Para hacer construcciones nuevas en una ZT o para ejecutar obras de reconstrucción o de mera conservación, se requerirá la autorización previa del CMN, la que solo se concederá cuando la obra guarde relación con el estilo arquitectónico general de dicha zona, de acuerdo con los proyectos presentados".*
2. *"En las ZT se sujetarán al Reglamento de esta ley los anuncios, avisos o carteles, los estacionamientos de automóviles y expendio de gasolina y lubricantes, los hilos telegráficos o telefónicos y, en general, las instalaciones eléctricas, los quioscos, postes, locales o cualesquiera otras construcciones, ya sean permanentes o provisionales".*

Las zonas típicas constituyen agrupaciones de bienes inmuebles, urbanos o rurales, que forman una unidad de asentamiento representativo de la evolución de una comunidad humana y que destacan por su unidad estilística, su materialidad o técnicas constructivas; que tienen interés artístico, arquitectónico, urbanístico y social, constituyendo áreas vinculadas por las edificaciones y el paisaje que las enmarca, destaca y relaciona, conformando una unidad paisajística con características ambientales propias, que definen y otorgan identidad, referencia histórica y urbana en una localidad, poblado o ciudad (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2011 b).

El propietario y/o arrendatario de un inmueble que se encuentre dentro de una ZT dispone de una construcción protegida por ley, que constituye parte del patrimonio cultural de Chile y, en consecuencia, cuenta con el resguardo o restricción de saber que el espacio habitado no puede sufrir cambios estructurales o modificaciones que alteren la actual calidad que existe en ellos y el conjunto, y que han sido valorados por la comunidad (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2011 b: 9).

En las zonas típicas o pintorescas las obras de intervención futuras, de modificación, ampliación, restauración, demolición parcial o total de una determinada edificación en el conjunto protegido, sean estas permanentes o provisorias, están reguladas por instrumentos de carácter técnico denominados *"Lineamientos de Intervención"* (antes llamados Instructivos de Intervención), que se aplican en atención a las distintas características arquitectónicas y paisajísticas propias de cada lugar. Estos Lineamientos pueden ser elaborados por un consultor público o privado, por el municipio, por los propios vecinos o por el CMN. Corresponde a este último su aprobación a través de la Comisión de Arquitectura. Para los casos en que la comuna donde se emplaza la ZT no disponga de un Plan Regulador Comunal, los Lineamientos de Intervención constituyen un documento que fija las condiciones especiales de edificación, que hasta ese momento son inexistentes. Dichas condiciones constituyen, en la gran mayoría de los casos, el resguardo de las condiciones arquitectónicas y espaciales de valor destacados en la declaratoria del lugar como Zona Típica. De manera similar, este instrumento constituye un apoyo para los casos en que, a falta de una Plan Regulador Comunal, se esté elaborando un Plan Seccional del sector donde se encuentra la Zona Típica. Para aquellos casos en que la comuna sí disponga de un instrumento normativo oficial o esté en proceso de formulación o modificación de un Plan Regulador Comunal, los Lineamientos de Intervención serán un complemento a lo ya estipulado, resguardándose así mejor la protección patrimonial.

I.3.3.2.- Ley General de Urbanismo y Construcciones (LGUC) ¹⁴⁷

La *Ley General de Urbanismo y Construcciones* fue reglamentada mediante el Decreto Supremo N° 47 de 1992. El tratamiento del patrimonio en esta legislación ha sido marginal, salvo aclaraciones y definiciones establecidas en las disposiciones de su reglamento de 1992 y posteriores. La única referencia que hace al patrimonio construido, en su sentido cultural y de conservación patrimonial, se encuentra en su artículo 60, inciso 2, que dice: *"Igualmente, el Plan Regulador Comunal señalará los inmuebles o zonas de conservación histórica, en cuyo caso edificios existentes no podrán ser demolidos o refaccionados sin previa*

¹⁴⁷ El texto de la ley se ha resumido en este capítulo con las figuras y artículos que influyen directamente en los bienes que analizamos en la Parte II de la tesis. <https://www.minvu.cl> › Marco Normativo

autorización de la Secretaría Regional de Vivienda y Urbanismo correspondiente.” Esta norma permite que los municipios, a través de los planes reguladores, identifiquen zonas de conservación histórica o inmuebles de conservación históricos, cuyas intervenciones quedan sujetas a la autorización previa del Secretario Ministerial de Vivienda y Urbanismo que corresponda a cada región administrativa del país. De acuerdo al texto legal, la autorización sólo se requiere para obras de demolición y refacción del inmueble y no, por ejemplo, en caso que se ejecute una obra nueva en una zona de conservación histórica.

Definiciones de relevancia patrimonial en el artículo 1.1.2. de la Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones:

1. *"Inmueble de Conservación Histórica: el individualizado como tal en un instrumento de Planificación Territorial dadas sus características arquitectónicas, históricas o de valor cultural, que no cuenta con declaratoria de Monumento Nacional."*¹⁴⁸
2. *"Zona de Conservación Histórica: área o sector individualizado como tal en un Instrumento de Planificación Territorial, conformado por uno o más conjuntos de inmuebles de valor urbanístico o cultural cuya asociación genera condiciones que se quieren preservar".*
3. *"Monumento Nacional: edificio, conjunto o área declarada como tal conforme a la Ley Nº 17.288 sobre Monumentos Nacionales, mediante decreto del Ministerio de Educación."*
4. *"Fachada: cualquiera de los parámetros exteriores de un edificio."*
5. *"Rehabilitación de un inmueble: recuperación o puesta en valor de una construcción, mediante obras y modificaciones que, sin desvirtuar sus condiciones originales, mejoran sus cualidades funcionales, estéticas, estructurales, de habitabilidad o de confort."*
6. *"Remodelación de un inmueble: modificación interior o exterior de una construcción para adecuarla a nuevas condiciones de uso mediante transformación, sustracción o adición de elementos constructivos o estructurales, conservando los aspectos sustanciales o las fachadas del inmueble original."*
7. *"Reparación: renovación de cualquier parte de una obra que comprenda un elemento importante para dejarla en condiciones iguales o mejores que las primitivas, como la sustitución de cimientos, de un muro soportante, de un pilar, cambio de la techumbre."*
8. *"Restauración de un Inmueble: trabajo destinado a restituir o devolver una edificación, generalmente de carácter patrimonial cultural, a su estado original, o a la conformación que tenía en una época determinada."*

Las Disposiciones Generales (Capítulo I) de la LGUC, relativas a la planificación urbana, urbanización y construcción y las de la correspondiente Ordenanza, dictadas por el Presidente de la República, rigen en todo el territorio nacional. Esta legislación cuenta con tres niveles de acción:

1. *La Ley General*, que contiene los principios, atribuciones, potestades, facultades, responsabilidades, derechos, sanciones y demás normas que rigen a los organismos, funcionarios, profesionales y particulares en las acciones de planificación urbana, urbanización y construcción.
2. *La Ordenanza General*, que contiene las disposiciones reglamentarias de esta ley y regula el procedimiento administrativo, el proceso de planificación urbana, urbanización y construcción, y los estándares técnicos de diseño y construcción exigibles en los dos últimos.
3. *Las Normas Técnicas*, que contienen y definen las características técnicas de los proyectos, materiales y sistemas de construcción y urbanización, de acuerdo a los requisitos de obligatoriedad que establece la Ordenanza General. Las normas técnicas de aplicación obligatoria deben publicarse en Internet y mantenerse a disposición de cualquier interesado de forma gratuita.

Se entiende por *"planificación urbana"* (Título II de la ley) el proceso que se efectúa para orientar y regular el desarrollo de los centros urbanos en función de una política nacional, regional y comunal de desarrollo socio-económico. Los objetivos y metas que dicha política nacional establezca para el desarrollo urbano serán incorporados a la planificación urbana en todos sus niveles. La planificación urbana en Chile

¹⁴⁸ La primera conclusión de las definiciones citadas, se refiere a que la normativa trató de no superponer las diversas categorías de protección establecidas en el ordenamiento jurídico chileno. Es decir, que en los planes reguladores no se debieran definir inmuebles de conservación histórica si ya cuentan con la declaración de monumento nacional. Esta materia está tratada expresamente en la Circular Nº 485/07 (DDU Nº 186).

contempla cuatro niveles de acción en el territorio: nacional, regional, intercomunal y comunal (artículo 28, capítulo II, LGUC, 2013). La planificación del desarrollo urbano a nivel nacional le corresponde al *Ministerio de Vivienda y Urbanismo* (MINVU).

Asimismo, a través de la Ordenanza General de la LGUC, le corresponde establecer normas específicas para los estudios, revisión, aprobación y modificaciones de los instrumentos legales a través de los cuales se aplique la planificación urbana en los niveles antes señalados. Estos instrumentos, sancionados por la autoridad correspondiente, tienen fuerza legal (artículo 29, capítulo II, LGUC 2013).

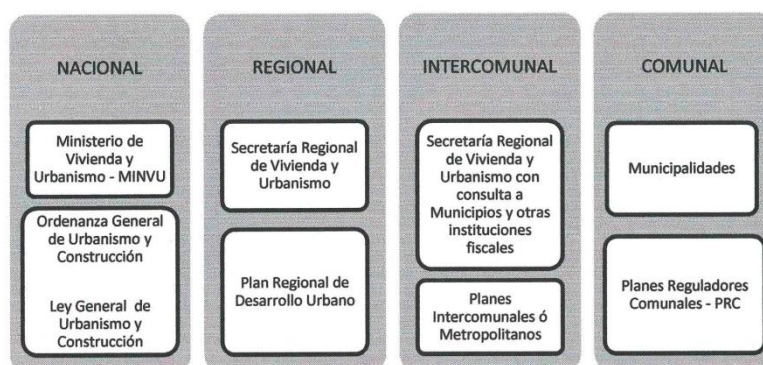
La *planificación urbana regional* orienta el desarrollo de los centros urbanos de las regiones por medio de un "*Plan Regional de Desarrollo Urbano*", que define los roles de los centros urbanos, sus áreas de influencia recíproca, relaciones gravitacionales y metas de crecimiento, entre otros aspectos.

El *plan regional* es confeccionado por la respectiva Secretaría Regional del MINVU de acuerdo a las políticas regionales de desarrollo socio-económico; debe ser aprobado por el consejo regional y promulgado por el intendente respectivo, debiendo incorporarse sus disposiciones en los planes reguladores metropolitanos, intercomunales y comunales (artículos 30-33, capítulo II, LGUC 2013).

La *planificación urbana intercomunal* regula el desarrollo físico de las áreas urbanas y rurales de diversas comunas que por sus relaciones se integran en una unidad urbana. Cuando esta sobrepasa los 500.000 habitantes, le corresponde la categoría de área metropolitana a efectos de su planificación. Esta se realiza por medio del "*Plan Regulador Intercomunal*" o Metropolitano, que es confeccionado por la Secretaría Regional de Vivienda y Urbanismo con consulta a las Municipalidades e instituciones fiscales correspondientes (artículo 34-36, capítulo II, LGUC 2013).

La *planificación comunal* corresponde a aquella que promueve el desarrollo armónico del territorio comunal, en especial de sus centros poblados, en concordancia con las metas regionales de desarrollo económico-social. La planificación urbana comunal se realiza por medio de un "*Plan Regulador Comunal*" (artículo 41, capítulo II, LGUC 2013)

Niveles de acción e instrumentos de la planificación urbana en Chile



(3) SABORIDO Yudín, María Soledad: "Patrimonio y ciudadanía: Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorios". Santiago de Chile, Tesis de doctorado, (director: profesor Eduardo Mosquera Adell), Universidad de Sevilla, 2015.

1.3.3.3.- Planes Reguladores Comunales (PRC)

Dentro de la Ley General de Urbanismo y Construcciones nos detendremos más detalladamente en los Planes Reguladores Comunales (PRC). Estos Planes Reguladores Comunales son instrumentos de planificación territorial, cuyo objetivo es ordenar las distintas actividades que se desarrollan en cada una de las comunas del territorio nacional a través de un conjunto de reglas. Sus disposiciones se refieren al uso del suelo o zonificación, localización de equipamientos comunitarios, estacionamientos, jerarquización de la estructura vial, fijación de límites urbanos, densidades y determinación de prioridades en la urbanización de terrenos para la expansión de la ciudad, en función de la factibilidad de ampliar o dotar de redes sanitarias y energéticas, y demás aspectos urbanísticos (artículo 41, capítulo II, LGUC, diciembre 2001). El PRC está compuesto por:

1. Una Memoria explicativa, que contiene los antecedentes socio-económicos; los relativos a crecimiento demográfico, desarrollo industrial y demás antecedentes técnicos que sirven de base a las proposiciones, los objetivos, metas y prioridades de las obras básicas proyectadas;

2. Un estudio de factibilidad para ampliar o dotar de agua potable y alcantarillado, en relación con el crecimiento urbano proyectado, estudio que requerirá consulta previa al Servicio Sanitario correspondiente de la Región;
3. Una Ordenanza Local que contiene las disposiciones reglamentarias pertinentes, y
4. Los planos, que expresan gráficamente las disposiciones sobre uso de suelo, zonificación, equipamiento, relaciones viales, límite urbano, áreas prioritarias de desarrollo urbano, etc.

Para los efectos de su aprobación, modificación y aplicación, estos documentos constituyen un solo cuerpo legal. En los casos en que, para la aplicación del Plan Regulador Comunal, se requiera de estudios más detallados, ellos se harán mediante "*Planos Seccionales*", en que se fijarán con exactitud los trazados y anchos de calles, zonificación detallada, las áreas de construcción obligatoria, de remodelación, conjuntos armónicos, terrenos afectados por expropiaciones, etc. Los PRC pueden identificar y declarar dos tipos de bienes patrimoniales: "*inmuebles de conservación histórica*" y "*zonas de conservación histórica*", en cuyo caso los edificios existentes no podrán ser demolidos o refaccionados sin previa autorización de la Secretaría Regional de Vivienda y Urbanismo correspondiente (artículo 6o, Ley General de Urbanismo y Construcción).

Inmuebles de Conservación Histórica (ICH): Protección actual de la casa Michoacán

Son ICH aquellos edificios que:

1. Representan valores culturales (arquitectónicos o históricos) que es necesario proteger o preservar, y que no han sido declarados Monumento Nacional, en la categoría de Monumento Histórico.
2. Son inmuebles urbanísticamente relevantes cuya eventual demolición puede generar un grave menoscabo a las condiciones urbanísticas de la comuna o localidad.
3. Son obras arquitectónicas que constituyen hitos de significación urbana, que establecen una relación armónica con el resto y mantienen predominantemente su forma y materialidad original.

Zonas de Conservación Histórica (ZCH). Son áreas o sectores conformados por uno o más conjuntos de inmuebles de valor urbanístico o cultural cuya asociación genera condiciones que se quieren preservar. Los requisitos para definir una ZCH en el PRC son:

1. Que se trate de sectores cuya expresión urbanística represente valores culturales de una localidad y cuyas construcciones puedan ser objeto de acciones de rehabilitación o conservación.
2. Que se trate de sectores urbanísticamente relevantes en que la eventual demolición de una o más de sus edificaciones genere un grave menoscabo a la zona o conjunto.
3. Que se trate de sectores relacionados con uno o más monumentos nacionales en la categoría de Monumento Histórico o Zona Típica.¹⁴⁹

En la Memoria del Plan Regulador Comunal¹⁵⁰ la definición de los inmuebles de conservación histórica (ICH) o zonas de conservación histórica (ZCH) debe fundamentarse técnicamente de acuerdo con sus atributos. Asimismo, la Ordenanza Local debe fijar las normas urbanísticas relativas a los ICH y ZCH como también de las zonas típicas (ZT) y monumentos nacionales (MN), con sus respectivas reglas especiales. Las normas urbanísticas deben ser compatibles con los atributos de los inmuebles protegidos. No se permite la refacción o demolición de los ICH y ZCH sin autorización previa de la Secretaría Regional de Vivienda y Urbanismo correspondiente. Las normas urbanísticas afectan a las edificaciones, subdivisiones, loteos o urbanizaciones, en lo relativo a los usos de suelo, cesiones, sistemas de agrupamiento, coeficientes de edificabilidad, coeficientes de ocupación de suelo o de los pisos superiores, superficie predial mínima, alturas máximas de edificación, adosamientos, distanciamientos, antejardines, ochavos y rasantes, densidades máximas, estacionamientos, franjas afectas a declaratoria de utilidad pública y áreas de riesgo o de protección. Dentro de estos factores, son más relevantes para el patrimonio edificado los siguientes:

¹⁴⁹ En estos casos deberán identificarse los inmuebles declarados Monumento Nacional, los que se registrarán por las disposiciones de la Ley N° 17288.

¹⁵⁰ La Memoria explicativa del PRC debe contener el diagnóstico de la totalidad del territorio comunal o del área afecta por la planificación, identificando los inmuebles de interés patrimonial.

1. Alturas de edificación: Para preservar las condiciones que se han protegido, volumetría y homogeneidad de la espacialidad urbana.
2. Uso de suelo: Regulación de usos prohibidos que pueden traer el deterioro a la zona.
3. Sistema de agrupamiento: Para preservar condiciones que se han protegido, volumetría, pérdida de tipología, cambio de perfil, configuración del espacio público.
4. Antejardines: Eventual pérdida de tipología. Superficie predial mínima: Eventual pérdida de tipología.
5. Ochavos: Para preservar características de algunos sectores.
6. Coeficiente de ocupación de suelo en primer piso y pisos superiores: Eventual pérdida de tipología: zaguanes, patios interiores, etc.
7. Áreas de riesgo o protección: Identificación de ICH y ZCH, y reconocimiento de los monumentos nacionales.

En los casos en que, para la aplicación del PRC, se requiera de estudios más detallados, ello se hará mediante Planos Seccionales, en los que se fijan con exactitud los trazados y anchos de calles, zonificación detallada, áreas de construcción obligatoria, de remodelación, conjuntos armónicos, terrenos afectados por expropiaciones, etc.¹⁵¹ Los Municipios, a través de estos Planos, podrán establecer como obligatorio para todos o algunos de los inmuebles integrantes de un sector, plaza, calle o avenida, según lo hubiere determinado el PRC, la adopción de una determinada morfología o un particular estilo arquitectónico de fachadas, incluyendo disposiciones sobre la altura total de estas y sobre la correlación de los pisos entre sí, con el fin de obtener un efecto armónico mediante el conjunto de las edificaciones.

¹⁵²

Planes Reguladores Comunales y normativa de los inmuebles patrimoniales

PLANES REGULADORES COMUNALES - PRC Instrumentos de planificación territorial en el nivel comunal	
PLANES SECCIONALES Estudios en detalle de áreas o subsectores específicos de la comuna	
Inmuebles patrimoniales : El PRC fija normas urbanísticas para:	
A.	Inmuebles de Conservación Histórica y Zonas de Conservación Histórica
B.	Monumentos Históricos y Zonas Típica o Pintorescas

(4) SABORIDO Yudín, María Soledad: "Patrimonio y ciudadanía: Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorios". Santiago de Chile, Tesis de doctorado, (director: profesor Eduardo Mosquera Adell), Universidad de Sevilla, 2015.

1.3.3.4.- Otras leyes o normas que afectan al patrimonio urbano

Ley Nº 19.300 de Bases del Medioambiente, de 1994, modificada por la Ley Nº 20.417 de 2010.¹⁵³

En el marco de la definición amplia del patrimonio nacional, que incluye tanto el patrimonio cultural como el natural, el concepto de medioambiente incluye la cultura; de ahí la relación entre esta ley y el patrimonio, no solamente natural sino también de las obras del ser humano. Esta Ley define: *"El derecho a vivir en un medio ambiente libre de contaminación, la protección del medio ambiente, la preservación de la naturaleza y la conservación del patrimonio ambiental se regularán por las disposiciones de esta ley, sin perjuicio de lo que otras normas legales establezcan sobre la materia"* (Título I, artículo 1). Asimismo, se

¹⁵¹ Artículo 2.7.8. LGUC "Las Municipalidades, a través de Planos Seccionales, podrán establecer características arquitectónicas determinadas para los proyectos que se realicen en sectores ligados a Monumentos Nacionales, o cuando se trate de ICH o ZCH, de manera que las nuevas construcciones, o la modificación de las existentes, constituyan un aporte urbanístico relevante. Tales características arquitectónicas deberán situarse dentro de las normas urbanísticas establecidas para la respectiva zona o subzona en el Plan Regulador Comunal o Seccional".

¹⁵² Un buen resumen de la evolución de las políticas públicas en torno a los temas de urbanismo, vivienda, arquitectura y ciudad se encuentra en la Política Nacional de Desarrollo Urbano elaborada el 2014 por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Mayor información en: <http://cndu.gob.cl/wp-content/uploads/2014/10/L4-Politica-Nacional-Urbana.pdf>. Una visión más crítica de estos procesos la encontramos en los diversos artículos de la Revista del Colegio de Arquitectos de Chile.

¹⁵³ Ley Nº 19.300 de Bases del Medioambiente, de 1994, modificada por la Ley Nº 20.417 de 2010. https://www.leychile.cl/Consulta/listado_n_sel?_grupo_aporte=&sub=906&agr=2&comp=

define la *Conservación del Patrimonio Ambiental* como: "el uso y aprovechamiento racionales o la reparación, en su caso, de los componentes del medio ambiente, especialmente aquellos propios del país que sean únicos, escasos o representativos, con el objeto de asegurar su permanencia y su capacidad de regeneración" (Título I, artículo 2).

En cuanto al sistema de evaluación de impacto ambiental, la Ley N° 19.300 obliga a los proyectos o actividades susceptibles de causar dicho impacto en cualquiera de sus fases a someterse a un sistema de evaluación de impacto ambiental, para obtener los permisos y/o pronunciamientos correspondientes. El proceso de revisión de las Declaraciones de Impacto Ambiental y de calificación de los Estudios de Impacto Ambiental considera la opinión fundada de los organismos con competencia ambiental en las materias relativas al respectivo proyecto o actividad, para lo cual la Comisión Regional o Comisión Nacional del Medio Ambiente, en su caso, requerirá los informes correspondientes (Título II, artículos 9 y 10). Se establece la obligación de realizar un Estudio de Impacto Ambiental en el caso de los proyectos o actividades que generen o presenten al menos uno de los siguientes efectos, características o circunstancias: (Título II, artículo 11).

"a) Riesgo para la salud de la población, debido a la cantidad y calidad de efluentes, emisiones o residuos;
b) Efectos adversos significativos sobre la cantidad y calidad de los recursos naturales renovables, incluidos el suelo, agua y aire;
c) Reasentamiento de comunidades humanas, o alteración significativa de los sistemas de vida y costumbres de grupos humanos;
d) Localización próxima a población, recursos y áreas protegidas susceptibles de ser afectados, así como el valor ambiental del territorio en que se pretende emplazar;
e) Alteración significativa, en términos de magnitud o duración, del valor paisajístico o turístico de una zona, y
f) Alteración de monumentos, sitios con valor antropológico, arqueológico, histórico y, en general, los pertenecientes al patrimonio cultural."

Los Estudios de Impacto Ambiental considerarán las siguientes materias: (Título II, artículo 12).

"a) Una descripción del proyecto o actividad;
b) La línea de base;
c) Una descripción pormenorizada de aquellos efectos, características o circunstancias del artículo 11 que dan origen a la necesidad de efectuar un Estudio de Impacto Ambiental;
d) Una predicción y evaluación del impacto ambiental del proyecto o actividad, incluidas las eventuales situaciones de riesgo;
e) Las medidas que se adoptarán para eliminar o minimizar los efectos adversos del proyecto o actividad y las acciones de reparación que se realizarán, cuando ello sea procedente;
f) Un plan de seguimiento de las variables ambientales relevantes que dan origen al Estudio de Impacto Ambiental, y
g) Un plan de cumplimiento de la legislación ambiental aplicable."

Más específicamente, en relación con el patrimonio, los aspectos a considerar son:
La proximidad a algún monumento nacional (Ley N° 17.288).

- "a) La magnitud en que se remueva, destruya, excave, traslade, deteriore o se modifique en forma permanente algún monumento nacional. (Ley N° 17.288).
- b) La magnitud en que se modifique o deteriore en forma permanente construcciones, lugares o sitios que, por sus características constructivas, por su antigüedad, por su valor científico, por su contexto histórico o por su singularidad, pertenecen al patrimonio cultural.
- c) La proximidad a lugares o sitios en que se lleven a cabo manifestaciones propias de la cultura o folclore de algún pueblo, comunidad o grupo humano."

En el permiso para hacer construcciones nuevas en una ZT, para ejecutar obras de reconstrucción o de mera conservación (a que se refiere el artículo 30 de la Ley N° 17.288), los requisitos para su otorgamiento y los contenidos técnicos y formales necesarios para acreditar su cumplimiento, también están claramente expuestos en la Ley. En el estudio o declaración de impacto ambiental, según sea el caso, se deberán señalar las medidas apropiadas para la preservación del estilo arquitectónico general de las ZT que se afectarán, de acuerdo con:

- *"Identificación de la ZT que se va a intervenir, incluyendo fotografías e indicando límites de su declaratoria.*
- *Identificación del o los inmuebles que se pretende intervenir, indicando, entre otros, nombre del propietario, calle, número y su localización en un plano de conjunto.*
- *Descripción de la intervención que se desea realizar, sea reconstrucción, reparación, conservación o cualquier obra nueva que se plantee realizar.*
- *Anteproyecto de arquitectura, planta general y elevaciones debidamente acotadas.*
- *En caso de intervenciones interiores, se indicará en planta los elementos que se demolerán o construirán.*
- *En caso de intervención de fachada, se indicará la situación actual y propuesta. En ambos casos se graficarán los inmuebles colindantes.*
- *En caso de intervenciones de inmuebles cuyo destino sea comercio u oficinas, se deberá especificar las características formales de la publicidad y su localización en fachada."*

Respecto de la participación de la comunidad en el procedimiento de Evaluación de Impacto Ambiental, la ley 19.300 establece que las organizaciones ciudadanas con personalidad jurídica, por intermedio de sus representantes, y las personas naturales directamente afectadas, podrán formular observaciones al Estudio de Impacto Ambiental ante el organismo competente, y la Comisión Nacional del Medio Ambiente deberá considerar estas observaciones en los fundamentos de su resolución (Título II, artículos 28 y 29).

En resumen, Chile posee un conjunto de normas legales y reglamentarias, de distinto rango y alcance, que protegen y regulan los bienes del patrimonio cultural. Sin embargo, dicha legislación está integrada tanto por leyes antiguas con definiciones de patrimonio y monumentos obsoletas como por otras más recientes en las que sí se contempla la definición más amplia de bien cultural o patrimonio cultural, las cuales responden a una gran variedad de enfoques y políticas distintas.

En primer lugar, identificamos un conjunto de cuerpos legales cuyo objeto es la protección y conservación del patrimonio cultural y natural. En ese contexto la norma legal vigente más importante es la Constitución Política de la República, que señala la obligación del Estado de proteger e incrementar el patrimonio cultural de la Nación. Junto a dicha norma constitucional se identifican otros cuerpos legales principales que norman el patrimonio cultural, como las normas constitutivas sobre Monumentos Nacionales como el Decreto Ley N° 651 del 17 de octubre de 1925 y la Ley N° 17.288 de 1970 sobre Monumentos Nacionales, que establecen las categorías ya nombradas de: monumentos históricos, monumentos arqueológicos, zonas típicas, santuarios de la naturaleza y monumentos públicos. Estas normativas han permitido al Estado y la sociedad chilena contar con instrumentos para declarar oficialmente la protección de su patrimonio nacional, especialmente su patrimonio histórico inmueble y arqueológico y su patrimonio natural.

Un segundo ámbito de cuerpos legales corresponde a aquellas leyes que, sin tener como objeto específico el patrimonio, establecen una serie de normas sobre el mismo. Es el caso de la Ley General de Urbanismo y Construcciones que, en su Capítulo IV, art. 60, establece en forma amplia la protección de inmuebles y conjuntos de valor patrimonial. Esta norma ha sido de gran utilidad para la conservación del patrimonio arquitectónico, al incorporar inmuebles y zonas de conservación histórica cuya presencia urbana es de interés social y ambiental en los Planes Reguladores Comunales y Regionales, y que posteriormente pueden ser declarados monumentos históricos o zonas típicas bajo la ley 17.288 sobre monumentos nacionales.

Un tercer ámbito de normas vigentes en Chile sobre el patrimonio cultural lo constituyen el conjunto de Acuerdos y Tratados Internacionales que regulan dicho patrimonio y que este país ha ratificado, tales como la Convención Mundial sobre el Patrimonio Cultural y Natural de la UNESCO de 1972, aprobada como Ley de la República de Chile en 1980, o las ratificadas recientemente sobre el patrimonio inmaterial y la diversidad cultural.

Por último, existen también un conjunto de disposiciones reglamentarias de diversas instituciones del Estado y de los municipios que inciden también en la protección, gestión, conservación y difusión del patrimonio, tales como instructivos, ordenanzas y resoluciones. Ellas constituyen un intrincado cuerpo de disposiciones no siempre fáciles de interpretar.

CAPÍTULO II: MARCO CONCEPTUAL II. ¿QUÉ SON LOS VALORES? TEORÍAS, NATURALEZA Y DEFINICIONES.

Este segundo capítulo pretende acercarse al significado de otra palabra que utilizaremos repetidas veces en esta investigación, y que se halla en la base de nuestra hipótesis. Nos referimos a la palabra "valor". Para redactarlo nos hemos basado en teorías y definiciones sobre el valor que generen la posibilidad de discusión y libre debate. Y es que el primer paso hacia la protección y posterior conservación y/o restauración de un objeto es, como queda dicho, el reconocimiento del "valor" de ese objeto.

Riegl es el primero que analiza en 1903 la conservación de los monumentos antiguos mediante una teoría de la conservación de los valores¹⁵⁴. Hasta entonces se estudiaban los valores por separado: la belleza, por ejemplo, interesaba por sí misma y no como representación de una especie más amplia; ahora se la considera un valor. Riegl formula así una teoría que incluye desde el valor rememorativo, que considera al monumento como un objeto creado para mantener vivas ciertas hazañas para las nuevas generaciones, hasta los valores de contemporaneidad. La publicación de su ensayo *"El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen"* supuso una reflexión crítica sobre la noción de "monumento histórico"¹⁵⁵ tal y como se había formulado a lo largo del siglo XIX, así como sobre los "valores" que la sociedad contemporánea reconoce en los monumentos y determinan la actividad de protección y conservación. En su ensayo Riegl realiza una revisión histórica de los valores de los monumentos, estableciendo una oposición entre dos categorías de valores en cuyo interior se definen a su vez otros valores más concretamente explicitados: "valores rememorativos" (con "valor de antigüedad", "valor histórico" y "valor rememorativo intencionado") por un lado; y "valores de contemporaneidad" (con "valor instrumental" y "valor artístico") por otro.

Valores rememorativos¹⁵⁶: Estos valores del monumento surgen del reconocimiento de su pertenencia al pasado histórico. Dentro de estos están:

- Valor de antigüedad: Consiste en el reconocimiento de los signos impresos por el tiempo sobre el monumento; este valor se halla conectado a la memoria por un sentimiento vagamente estético, puesto que lo que se aprecia del monumento es la idea del tiempo transcurrido desde su origen, a diferencia del "valor histórico", que remite a un "saber" para apreciar el monumento. Este valor es producto de la simple percepción sensorial, desde cualquier conciencia individual y colectiva, que le convierte en el valor dominante del monumento histórico para todo el siglo XX.
- Valor histórico: *"Reside en que representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad"*. El valor histórico de un monumento es mayor cuanto menor sea la alteración sufrida de su estado original, ya que lo más importante es su valor documental.
- Valor rememorativo intencionado: Este valor tiene la finalidad de *"no permitir que se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad"*. El mantenimiento o recuperación del valor rememorativo impone la conservación o restauración del monumento.

Valores de contemporaneidad¹⁵⁷: Son los valores que adquieren los monumentos con independencia de su pertenencia al pasado, en cuanto son capaces de satisfacer necesidades materiales o espirituales similares a las nuevas creaciones contemporáneas. Estos valores del presente serán:

- Valor instrumental: Lo que pretende este valor es hacer "funcional" al monumento.
- Valor artístico: Es un valor subjetivo, establecido en un momento presente, en cuanto el monumento satisface las necesidades espirituales y estéticas del presente. Aquí distingue Riegl entre el "valor de novedad", que reside en el carácter nuevo e intacto de una obra recién cerrada, "superioridad de lo nuevo sobre lo viejo", y el valor "relativo", que concierne a la parte del objeto

¹⁵⁴ RIEGL, Alois: "El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen", (traducción de Ana Pérez López), 3a ed., La balsa de la Medusa 7, Madrid, 2008: pág.19.

¹⁵⁵ "...obra de arte es toda obra humana apreciable por el tacto, la vista o el oído que muestra un valor artístico, y monumento histórico es toda y cada una de estas obras que posee un valor histórico". Ibid., Págs. 19-20.

¹⁵⁶ Ibid., Págs. 47-68.

¹⁵⁷ Ibid., Págs. 71-99.

antigua que permanece accesible a la sensibilidad contemporánea, formulado a partir de exigencias estéticas contemporáneas que se hallan en constante cambio.

Como vemos, la interpretación de los valores del monumento planteada por Aloïs Riegl permite encuadrar todos los valores atribuidos históricamente a los monumentos de los siglos XIX y XX. Riegl considera todos los valores expuestos "*negociables*" en un monumento, según el contexto social y cultural en el que se presente. Aplicaremos esta concepción al objeto de este estudio, es decir, a las casas del poeta Pablo Neruda. Es cierto que algunos valores inspiraron muchas páginas a más de un filósofo, desde Platón en adelante, y que la justicia, la belleza, el bien, la santidad fueron temas recurrentes de los pensadores de todas las épocas. Pero entonces cada valor era estudiado por separado. Los griegos, por ejemplo, no establecieron una disciplina específica para el estudio de los valores, y su reflexión se dirigió sobre todo al análisis de un tipo específico de valor: el moral; la razón de lo anterior puede estar dada por el hecho de que para ellos el bien y los valores vinieron a ser prácticamente lo mismo. Otro tanto ocurrió en la Edad Media, en la que las virtudes morales y teológicas siguieron siendo parte central de la reflexión axiológica¹⁵⁸. Los modernos no pudieron superar tampoco esta forma de pensamiento. Emmanuel Kant (1724-1804) aún identifica los valores y el bien moral, del cual excluye lo placentero y lo bello, y Jeremy Bentham (1748-1832) y John Stuart Mill (1806-1873) los reducen a lo útil, que para ellos viene a ser la maximización del placer o máxima felicidad.

El estudio de esos valores aislados llevó finalmente a investigar la existencia de un posible hilo conductor entre ellos que permitiera hablar de una naturaleza propia del valor. Este descubrimiento, que se desarrolla más que nada en la ética y en la estética, explica la proliferación de escritos sobre la axiología e incluso la intención de reducir la totalidad de la filosofía a teoría de los valores. Recordemos que la filosofía occidental comenzó hace 26 siglos con una preocupación sobre el ser del mundo exterior y las "*cosas*". Pronto se suma a la contemplación del mundo físico otro mundo llamado "*ideal*", que es el mundo de las esencias, los conceptos, las relaciones (objetos ideales). A la realidad física y a los objetos ideales se sumó más tarde el mundo "*psíquico-espiritual*". Esto quiere decir que además de animales, ríos, piedras, montañas, números, conceptos y relaciones existen mis propias vivencias, mis estados psíquicos, mi dolor y mi alegría, mi percepción y mi recuerdo. Por lo tanto, tenemos un mundo físico real, un mundo ideal y un mundo psíquico-espiritual a investigar. Frente a la idea de los tres mundos aparecen dos movimientos opuestos: uno que sostiene que toda la filosofía no es más que axiología, y otro que afirma que los valores se reducen a estados psicológicos, es decir, que los valores equivalen a lo que nos agrada, a lo que deseamos, a lo que nos interesa¹⁵⁹.

Según estos últimos autores, el valor se reduce a meras vivencias. "*No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia*"¹⁶⁰, dice Kant en el primer párrafo de la introducción de la "*Crítica de la razón pura*"; y añade a continuación: "*pero, aunque todo nuestro conocimiento empiece con la experiencia, no por eso procede todo él de la experiencia*". A diferencia de lo que habían afirmado los racionalistas y los empiristas, para quienes había sólo una fuente del conocimiento, la razón para unos, y la experiencia para los otros, para Kant habrá dos fuentes del conocimiento: una, la sensibilidad, que suministra la materia del conocimiento procedente de la experiencia, y otra, el entendimiento, que suministra la forma del conocimiento, y que será independiente de la experiencia. Podremos hablar, por lo tanto, de un conocimiento a priori y de un conocimiento a posteriori: "*En lo que sigue entenderemos, pues, por conocimiento a priori el que es absolutamente independiente de toda experiencia, no el que es independiente de ésta o aquella experiencia. A él se opone el conocimiento empírico, el que sólo es posible a posteriori, es decir, mediante la experiencia*"¹⁶¹.

Otros autores, con Nicolai Hartmann a la cabeza, sostienen que los valores son *esencias, ideas platónicas*. La percepción de los valores resulta más compleja a causa de su peculiar estructura ontológica. En efecto, aunque semejantes a las categorías, los valores son en realidad principios axiológicos; de ahí que el

¹⁵⁸ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Antigüedad y edad media) tomo I, Editorial Herder, Barcelona, 1995: Págs. 403-479.

¹⁵⁹ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Págs. 11-21.

Ver también para mayor información REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Antigüedad y edad media) tomo I, Editorial Herder, Barcelona, 1995: Págs. 21-63; y SALAZAR Bondy, Augusto: "Para una filosofía del valor", Editorial Universitaria, 1971.

¹⁶⁰ KANT, Immanuel: "Crítica de la razón pura", texto de las dos ediciones traducción José del Perojo, Gaspar Editores, Madrid, 1883: Pág. 159. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/critica-de-la-razon-pura--texto-de-las-dos-ediciones/>

¹⁶¹ *Ibíd.*, Pág. 160.

espíritu no los aprehenda a través de un "acto-teórico" cognoscitivo, sino más bien mediante un acto emocional o de sentimiento, en el que la conciencia adopta una posición ante el objeto valioso, suscitándose en ella un "sentimiento del valor". El acto sentimental de captación del valor es complejo y "enigmático", casi "un milagro", que encierra mucho de irracional y metafísico.¹⁶²

Pierre Bourdieu, en su libro "El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura"¹⁶³ sostiene que ningún gusto es un acto individual ni existe la creación intelectual libre. No existe la "genialidad" del artista o escritor, sino que todo acto de creación, por más único e irrepetible que se nos presente, responde a una serie de regularidades y participa de la producción simbólica de una época histórica. Su premisa de que "lo real es relacional" permite llegar a la conclusión de que ni siquiera el acto considerado "más libre" (elegir un libro, ir de paseo, asignar sentido a una obra o tomar una fotografía) es azaroso. Todas las elecciones se vinculan a la ubicación de los sujetos en el espacio social y a su vez, responden a dos criterios de diferenciación: el capital económico y el capital cultural. Para él, las obras de arte son objetos sociales. Bourdieu analiza minuciosamente las reglas que configuran, en cada campo de producción cultural, qué se considera valioso y qué no, y cuáles son los procesos y agentes que conducen a la consagración de un artista o una obra, o a su olvido.¹⁶⁴ Hay una nota peculiar del valor que es el carácter íntimo e inmediato de la valoración. Esto es, el agrado que nos produce por ejemplo la lectura de un poema, un vaso de buen vino, es algo personal, privado e íntimo y muchas veces inexplicable. No queremos renunciar a ese goce inmediato y directo. Pero este refugio acogedor de la subjetividad no parece una doctrina completa. ¿Qué sería del mundo ético y estético si cada uno se atuviera a su propia manera de ver las cosas o si cada uno tuviese su propio metro de valoración? Este conflicto aparece a lo largo de la historia de la axiología y han sido diversas las soluciones propuestas para resolverlo. Podemos así preguntarnos: "¿es el deseo, el agrado o el interés lo que da valor a una cosa o, por el contrario, sentimos tales preferencias debido a que dichos objetos poseen un valor previo y ajeno a nuestras reacciones psicológicas u orgánicas?"¹⁶⁵.

Comentaba también Ortega y Gasset que: "Junto a los elementos reales que componen lo que un objeto es, posee éste una serie de elementos irreales que constituyen lo que ese objeto vale. Lienzo, líneas, colores, formas son los ingredientes reales de un cuadro: belleza, armonía, gracia, sencillez, son los valores de ese cuadro. Una cosa no es, pues, un valor, sino que tiene valores, es valiosa. Y esos valores que en las cosas residen son cualidades de tipo irreal". Y añade: "Se ven las líneas del cuadro pero no su belleza: la belleza se "siente", se estima"¹⁶⁶.

En el libro de Bruno Latour titulado "Nunca fuimos modernos"¹⁶⁷ se hace una fuerte crítica a las filosofías y autores modernos (Kant, la dialéctica de Hegel, la fenomenología y, en ese mismo sentido, Habermas, entre otros) que, al considerar sólo al sujeto, generan una distancia cada vez más creciente entre naturaleza y sociedad. Habermas, por ejemplo, pretende recuperar a los sujetos hablantes; piensa que en la comunicación que se establezca entre ellos/as puede mejorarse el mundo, lo que implica recuperar los principios filosóficos que propone la "antigua filosofía de la conciencia". Latour no comparte este pensamiento porque piensa que lo que con ello logra Habermas es agrandar aún más el abismo entre los objetos y los sujetos¹⁶⁸. Los autores pre-posmodernos de igual manera generan una inconmensurabilidad entre ambos polos, ya que consideran que el sujeto hablante es inconmensurable al objeto natural, al no reconocer la existencia de mediadores. De ahí que "inventan la palabra, la hermenéutica, el sentido, y dejan que el mundo de las cosas derive con lentitud en su nada".¹⁶⁹

¹⁶² PÉREZ Cornejo, Manuel: "Arte y Estética en Nicolai Hartmann", Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, 1993: Pág. 84. Para más información ver REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 510-513.

¹⁶³ BOURDIEU, Pierre: "El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura", Siglo Veintiuno Editores, Traducido por Alicia B. Gutiérrez, Argentina, 2010: Págs. 65-85.

¹⁶⁴ OSAL López, Cristian Alfredo: Reseña hecha al libro de Pierre Bourdieu "El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura", RECERCA, Revista de pensament i anàlisi, núm. 14, 2014: Págs.139-141.

¹⁶⁵ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág. 19.

¹⁶⁶ ORTEGA Y GASSET, José: "El tema de nuestro tiempo", Calpe Madrid, 1923: Págs. 99-100.

¹⁶⁷ LATOUR, Bruno: "Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica", Siglo Veintiuno de España Editores, Traducción de Víctor Goldstein, Madrid, 2007.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, Pág. 93

¹⁶⁹ *Ibíd.*, págs. 91-92

Todos estos son ejemplos de las distintas maneras de entender el valor, no solo el moral sino también el ético y el estético. Cabe trazar ahora un rápido repaso sobre aquellas corrientes que han intentado explicar qué son los valores. No entramos a valorarlas, solo a nombrarlas como claras aportaciones para la definición final de valor que buscamos para esta investigación.

El filósofo alemán Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) fue el primero en intentar una tematización de los valores, introduciendo en la filosofía una discusión que habría de durar hasta nuestros días. Lotze distingue los "valores" de las "cosas", caracterizando aquellos por su "validez". Cuando decimos que una cosa vale no decimos que *es*, sino que estamos señalando que no nos es indiferente. La no indiferencia contrapone el *valer* al *ser* y es la esencia del *valer*, o sea que los valores tienen la categoría del *valer* y no la categoría del *ser*. Que una cosa valga no significa que sea más ni menos que lo que no vale, sino que quiere decir que es algo que tiene valor ¹⁷⁰. Esta posición ha desatado las dos grandes corrientes de pensamiento con relación a los valores ya nombradas: la "objetivista", según la cual los valores son objetos, o al menos objetivos, y por consiguiente son "descubiertos"; y la "subjetivista", según la cual los valores son "creados" por el sujeto, o al menos dependen fundamentalmente de él.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), desde una visión subjetivista, arremete contra la cultura occidental cristiana con su teoría de la "transmutación" o "inversión" de los valores¹⁷¹, afirmando que éstos son una creación de los hombres que temporalmente se estabilizan en tablas que adquieren una vigencia pasajera, ya que es el mismo hombre quien los cambia necesariamente para asegurar su progreso. Creía que los valores tradicionales habían perdido su poder en las vidas de las personas, fenómeno que denomina "nihilismo pasivo"¹⁷² y que expresó en su proclamación: "Dios ha muerto". Estaba convencido de que los valores tradicionales representaban una "moralidad esclava", una moralidad creada por personas débiles y resentidas que fomentaba comportamientos como la sumisión y el conformismo, ya que los valores implícitos en tales conductas servían a sus intereses. Proclamó el imperativo ético de crear valores nuevos que debían reemplazar a los tradicionales, y su discusión sobre esta posibilidad evolucionó hasta configurar su retrato del hombre por venir, el "superhombre"¹⁷³. Desde este punto de vista no hay una diferencia esencial entre lo que la concepción tradicional llama "juicios de valor" y los juicios científicos, ya que ambos están fundamentados en valoraciones que se han configurado históricamente y que constituyen por sí mismas los modos específicos de interpretar y vivir ¹⁷⁴.

La corriente objetivista ha contado a lo largo de la historia con destacados pensadores. En ella podemos citar a Francisco Brentano (1838-1917), Edmund Husserl (1859-1938), Max Scheler (1874-1928), Nicolás Hartmann (1882-1950) y José Ortega y Gasset (1883-1955).

Brentano propone la idea de "intencionalidad" o de tendencia del sujeto hacia un objeto, idea que enriquece la forma de concebir los valores. La intencionalidad, el dinamismo de "tender hacia", caracteriza la conciencia y todo acto psíquico. Pero la intencionalidad no es algo puramente intelectual, sino también emocional y moral. Los actos valorativos, emocionales y morales, tienen un correlato objetivo y en ellos hay o un "reconocimiento" o un "rechazo". Así, por ejemplo, en la intencionalidad existe un "gusto" o un "disgusto" instintivo hacia ciertos sabores; se da un preferir, y en el preferir una "gradación". Existen también "axiomas" axiológicos, que por serlo no son demostrables¹⁷⁵.

Husserl, en sus "Investigaciones Lógicas", ¹⁷⁶ complementa estas ideas distinguiendo la intencionalidad "no ética" del "apriorismo y objetivismo axiológico". Según él, es posible una axiología "formal" que permite investigar las condiciones de posibilidad del "valorar racional correcto", pues hay formas racionales de valorar y preferir. Así, por ejemplo, se da una "alegría racional" cuando se tiene la certeza de que algo valorado positivamente existe realmente. Es también significativo el tema del "apriorismo y objetivismo axiológico", según el cual el valor no se halla en el sentimiento, sino que es *sentido*, percibido, en el

¹⁷⁰ NIEL, Luís: "Anti-psicologismo y platonismo en el siglo XIX. Herbart, Bolzano y Lotze", Revista de Filosofía Vol. 39 Núm. 1, 2014: Pág. 111. <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/viewFile/45625/42904>

¹⁷¹ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Pág. 379.

¹⁷² *Ibíd.*, Pág. 390.

¹⁷³ *Ibíd.*, Pág. 391-392.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, Págs. 379-389.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, Pág. 496. Ver también SCHELER, Max: "Ética", Introducción y edición de Juan Miguel Palacios, Traducción de Hilario Rodríguez Sanz, Caparrós Editores, 2001: Págs. 145-146.

¹⁷⁶ HUSSERL, Edmund: "Investigaciones Lógicas", 2 Volúmenes, (trad. de Manuel García Morente y José Gaos), Alianza, Buenos Aires, 2005

valorar; el valor se experimenta, pero no se inventa por el sujeto que valora. Husserl es el iniciador y principal representante del pensamiento fenomenológico que desconfía de todo apriorismo idealista. Por lo tanto, el propósito de la fenomenología consiste en el retorno a las cosas mismas, por lo que se pretende describir los modos típicos en que las cosas y los hechos se presentan ante la conciencia¹⁷⁷.

Para Max Scheler los valores son cualidades independientes de los bienes: los bienes son cosas valiosas, los valores son cualidades *a priori*. Por lo tanto, los valores como cualidades independientes no varían con las cosas. Y son absolutos, es decir, que no están condicionados por ningún hecho ni histórico, ni social, ni cultural ni biológico. Los valores son "*esencias*", pero no (como los concebirá más tarde Hartmann) como objetos "*ideales*" platónicos, sino como "*hechos fenomenológicos*", distinguibles de los "*hechos naturales*" y de los "*hechos científicos*". Su objetividad consiste, pues, en su independencia de los "*bienes*" (los cuales son sólo sus portadores) y de los "*fines*", a los que apunta la voluntad, negando rotundamente que el ser valioso de un objeto dependa de la relación que tiene con nuestras vivencias de placer. El "*conocimiento moral*" se produce mediante los actos emocionales del "*preferir*" y el "*posponer*". Este preferir no es lógico (como propone Husserl), sino "*intuitivo*", porque no se da por relación de proposiciones (o principios), sino por conexiones de esencias¹⁷⁸. En última instancia, para Scheler todo conocimiento se funda en lo "*emocional*". Scheler profesa una visión objetivista de los valores, a los que considera "*cualidades independientes e inmutables*" que existen prescindiendo de que sean captados o no. Los valores no son relativos a la vida, al hombre, o a la historia, sino absolutos en sí. Son además objetos completamente inaccesibles a la razón y sólo se nos revelan en el "*percibir sentimental*", es decir, en el preferir, amar, odiar. Es el amor el auténtico descubridor de los valores; pues la vida emocional es irreductible a la vida sensible e intelectual. Esta concepción es la que le permite hablar de una "*Ética material de los valores*"¹⁷⁹.

Nicolás Hartmann, por su parte, plantea un objetivismo axiológico al estilo de Platón. Para él los valores tienen la manera de ser de las "*ideas platónicas*"; son ideas absolutas, tienen un ser-en-sí ideal y configuran entre todos un "*reino de valores*". Pero los valores son relativos a la persona "*en cuanto tal*", es decir, no son relativos a la arbitrariedad del sujeto; tienen validez para un sujeto, pero no es éste el que determina su valor. Los valores son *la medida* y no *lo medible*; son independientes de lo valorado y del sujeto que valora. Para Hartmann se da un "*objetivismo axiológico*" que se capta al "*ser afectado*" por el valor, y al "*ser atrapado*" por el mismo; puede darse, sin embargo, también una ilusión y una ceguera axiológica. En su obra titulada "*Ética*"¹⁸⁰ critica el subjetivismo ético y vuelve a proponer una ética material de los valores: éstos son totalmente objetivos y se revelan al hombre a través de un sentimiento específico¹⁸¹.

Por otro lado, Karl Marx desde la "*Crítica a la Economía Política*" desarrolla una crítica al valor que va más allá de la crítica a la usual mistificación entre valor de uso y valor de cambio. El pensamiento de Marx se configura en contacto y en oposición a la filosofía de Hegel, las ideas de la izquierda hegeliana, las obras de los economistas clásicos y las de los socialistas que él mismo calificaría de utópicos¹⁸². Desarrolla así una crítica al concepto económico de valor para fundamentar en buena medida sus críticas y análisis socio-económicos. Desde luego, la crítica marxista, aunque parte de elementos filosóficos, va más allá de Max Scheler y se ubicará en la primera de las dos posiciones. El subjetivismo se opondrá, desde el principio, a este enfoque. Y entenderá que lo estrictamente humano es la medida de todas las cosas, de lo que vale y de lo que no vale, y de la misma escala de valores, sin sustento en la realidad exterior.

Frente a la corriente objetivista, la subjetivista considera el valor como un estado subjetivo de naturaleza sentimental, aunque mantiene una referencia al objeto a través de un juicio existencial.

Así, por ejemplo, Alexius Meinong (1853-1921), escribe en su "*Teoría del objeto y presentación personal*"¹⁸³ que "*un objeto tiene valor en tanto posee la capacidad de suministrar una base afectiva a un sentimiento de valor*". Una cosa tiene valor cuando nos agrada y en la medida en que nos agrada. Esta tesis que

¹⁷⁷ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 493-494.

¹⁷⁸ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág. 19.

¹⁷⁹ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 505-509.

¹⁸⁰ HARTMANN, Nicolai: "Ética", (traducido por Javier Palacios), Encuentro, Madrid, 2011.

¹⁸¹ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 510-513.

¹⁸² *Ibid.*, Págs. 175-192.

¹⁸³ MEINONG, Alexius: "Teoría del objeto y presentación personal", Miño y Dávila Editores, Madrid, 2008.

abandona Meinong al evolucionar hacia la posición contraria es criticada por su discípulo Christian von Ehrenfels (1850-1932)¹⁸⁴, para quien el fundamento de los valores hay que buscarlo en el "*apetito*", en el "*deseo*". Es valioso lo que deseamos o apetecemos y porque lo deseamos o apetecemos. *Apetito y deseo* son las bases fundamentales del valor, los que confieren valor a las cosas.

Más recientemente, Ralph Barton Perry (1876-1957) elabora la primera y más destacada doctrina subjetivista en el campo de la axiología norteamericana. En su "*Teoría General del Valor*" acude a un nuevo concepto, aunque semejante: el "*interés*". El interés consiste para él en la actitud afectivo-motora a favor o en contra de un objeto. Esta actitud es la que confiere valor al objeto, y no viceversa. El interés se refiere tanto al deseo como a la aversión, a la búsqueda como al rechazo, al agrado como al desagrado. Perry busca el origen y fundamento del valor en el sujeto que valora. Y afirma que "*una cosa (cualquiera que sea) tiene valor, o es valiosa, en su sentido original y genérico, cuando es objeto de un interés, cualquiera que sea...*" Se puede establecer por lo tanto la ecuación "*x es valioso = se ha tomado interés en x*".¹⁸⁵

Para Kant (en contra de Hume) el Mundo de la Necesidad es el Mundo de la Física, o sea, el Mundo de la Mecánica de Newton. Kant elabora una Teoría del Sujeto como fundamento último de su sistema filosófico, idea desarrollada luego por G. Fichte y posteriormente por G.F.W. Hegel. A efectos de la Ética, no es la Física de Newton la que necesita Kant, sino las Ideas Reguladoras de una Razón (Sustancial) que usa el Entendimiento (categorías de la razón instrumental para construir conocimiento científico) y la Sensibilidad (lo empírico, la experiencia sensible). Así Kant reconcilia a la Razón científica y filosófica con la posibilidad de emancipación práctica (política y ética). Los grandes valores en Kant ya no estarán fosilizados en la vieja Metafísica de inspiración religiosa, sino en la Ilustración y sus valores emancipadores y racionales, y serán parte del Mundo de la Razón y de sus Ideas Reguladoras¹⁸⁶.

No podemos dejar de mencionar en este apartado al más radical de los subjetivistas, Jean Paul Sartre (1905-1980), el cual inicia su actividad como pensador con diversos análisis fenomenológicos concernientes al "*yo*", la imaginación y las emociones. Su teoría existencialista ofrece una respuesta subjetivista al problema de los valores. Considera que el hombre es el único ser valorativo. En el mundo nada hay que tenga valor en sí: todo depende de aquello que decida el ser humano que le otorga valor. Ni siquiera la vida posee valor en sí misma: hemos sido arrojados al mundo sin que se nos haya preguntado. Sin embargo, el hombre decide ponerle un valor a esta vida absurda y sin sentido: prueba de ello es que todos los días decide seguir vivo y no se suicida. Si ni siquiera la vida, uno de los valores más altos según la tradición filosófica, puede ser considerada valiosa en sí misma, ¿qué otra cosa puede tener valor? Sartre considera que es la libertad del hombre la que asigna valores en el mundo: si yo elijo algo (un objeto, una actitud, una persona) es porque vale. Pero vale justamente porque estoy ejerciendo mi libertad. Fuera del ámbito de la elección, nada tiene valor. En "*El ser y la nada*"¹⁸⁷ Sartre escribe: "*La libertad no es un ser, es el ser del hombre, su nada de ser*". La libertad es constitutiva de la conciencia: "*Estoy condenado a existir para siempre, más allá de los móviles y de los motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre...*"¹⁸⁸

Algunos autores pertenecientes al Círculo de Viena y a la corriente del Empirismo Lógico (inscrita dentro de las nuevas formas del subjetivismo), como el primer Wittgenstein (1889-1921) en su "*Tractatus logico-philosophicus*", sostienen que además de las proposiciones empíricas existen las *proposiciones "metafísicas"*, que carecen completamente de sentido, ya que no afirman nada sobre el mundo, y por consiguiente no pueden ser declaradas verdaderas ni falsas, pues son sólo la expresión de un "*estado emocional*"; lo mismo ocurre en relación con los "*valores*". En esta línea la palabra "*bueno*" posee un carácter puramente emotivo, en cuanto expresa nuestra actitud positiva hacia algo. Según los subjetivistas axiológicos, con nuestro agrado o desagrado no conferimos valor a un objeto, simplemente manifestamos nuestro estado anímico. Y algo es valioso en cuanto satisface nuestras apetencias¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Págs. 49-61.

¹⁸⁵ BARTON Perry, Ralph: "Teoría General del Valor", Pág. 116. Ver también Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Págs. 62-77 y 147-166.

¹⁸⁶ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Humanismo a Kant), tomo II. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Pág. 723. Es interesante leer todo la parte décima del libro titulada "Kant y la fundación de la Filosofía trascendental" para obtener una visión completa de su pensamiento.

¹⁸⁷ SARTRE, Jean Paul. "El ser y la nada", Editorial Losada, Argentina, 2005.

¹⁸⁸ REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 540.

¹⁸⁹ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Págs. 78-84. Sobre la iniciación del empirismo lógico, véanse, H. Fiegl: "Logical

Para Alfred Jules Ayer (próximo al empirismo lógico de Rudolf Carnap), los juicios de valor no son verdaderos ni falsos, porque no afirman nada; como no es falsa ni verdadera una carcajada o un grito de terror, que son sólo expresiones emotivas. Lo único que podría investigarse sobre ellos es qué los provoca y qué sentimientos expresan; y esta tarea corresponde a la psicología y a la sociología, no a la ética. Ayer, en *"Lenguaje, verdad y lógica"*¹⁹⁰, su obra temprana, dejará los juicios de valor fuera de toda cuestión, en virtud de que no cumplen con el principio de verificación empírica. De esta manera, lo ético y lo estético no son más que "*expresiones*" de la vida espiritual del sujeto, no una captación verificable del mundo externo¹⁹¹.

Bertrand Russell, adopta una actitud "*científica*" frente a la filosofía que le aproxima al empirismo lógico de Ayer y Carnap. Su teoría de los valores está expuesta principalmente en una obra polémica y popular: *"Religión y Ciencia"*.¹⁹² Sostiene Russell que las cuestiones referentes a los valores están fuera del dominio de la ciencia, no porque pertenezcan a la filosofía, sino porque "*están enteramente fuera del dominio del conocimiento*". Cuando decimos que algo tiene valor, no afirmamos un hecho independiente de nuestros personales sentimientos, sino que "*estamos dando expresión a nuestras propias emociones*".¹⁹³ Afirma además que si dos hombres difieren sobre valores, no hay desacuerdo sobre ninguna clase de verdad sino tan solo diferencias de gusto. A favor de su teoría escribe: "*La base principal para adoptar esta opinión (la doctrina subjetivista de los valores) es la completa imposibilidad de encontrar argumentos para probar que esto a aquello tiene valor intrínseco*".¹⁹⁴

Sobre la jerarquía de los valores (que trataremos de manera más extensa en el siguiente apartado II.1.-) resulta difícil decidir qué criterio debe usarse para determinarla, si es que realmente importa usar una jerarquía, sobre todo en el caso de los valores estéticos, que es lo que nos ocupa. Para Scheler, por ejemplo, los valores mantienen una relación jerárquica *a priori*. La jerarquía reside en la esencia misma de los valores, y la superioridad de un valor sobre otro se capta por medio del "*preferir*", que es un acto especial de conocimiento. Distingue Scheler el preferir, como acto, del modo de su realización. A veces el preferir se da intuitivamente, y el valor se nos aparece "*como por sí mismo*". Otras veces, en cambio, se da un preferir consciente y acompañado de "*reflexión*"¹⁹⁵. Para que las cosas se hagan más comprensibles, cabe decir que poseemos un instrumento innato que es la intuición sentimental, que capta aquellos valores objetivos por los cuales las cosas son bienes, y capta y reconoce la jerarquía existente entre dichos valores, cada uno de los cuales se encarna en una persona o modelo tipo¹⁹⁶. Scheler realizó una clasificación de los valores que llamó "*clases fundamentales de relaciones de esencia apriórica*". Según esta jerarquía de los valores, unos son "*más altos*" y otros "*más bajos*", y los criterios que hay que utilizar para determinar la jerarquía axiológica son los siguientes¹⁹⁷:

- La "*extensión*" del valor. Siempre se prefieren los bienes duraderos a los pasajeros y cambiantes. Pero la duración se refiere, indudablemente, al valor. El valor de lo agradable sensorial es más fugaz que el valor de la salud o el del conocimiento, conocidos como valores eternos.
- La "*divisibilidad*" del valor. Este criterio no puede aplicarse a las obras de arte, donde la mitad de una estatua o un cuadro no corresponde a la mitad de su valor total. Por esa razón podemos compartir el goce de los valores estéticos sin necesidad de fraccionar bienes, a diferencia del goce de lo agradable sensible que sí lo exige (como es el caso de las comidas y bebidas).
- La "*fundamentación*". Si un valor fundamenta a otro, entonces es más alto que este. Así, por ejemplo, lo agradable se apoya en lo vital, en la salud.

Empiricism" en Twentieth Century Philosophy, ed. Por D.D. Runes, New York, Philosophical Library, 1947; y REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 865-868.

¹⁹⁰ AYER, Alfred, J.: "Lenguaje, verdad y lógica", Ediciones Orbis S.A., (traducción de Marcial Suárez, de la edición original inglesa de Víctor Gollanes Ltd, Londres), Barcelona, 1984.

¹⁹¹ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Págs. 87-93.

¹⁹² RUSSELL, Bertrand: "Religión y Ciencia", Fondo de Cultura Económica, México, 1951: Pág. 142.

¹⁹³ Loc. Cit.

¹⁹⁴ Ibid. pág. 146.

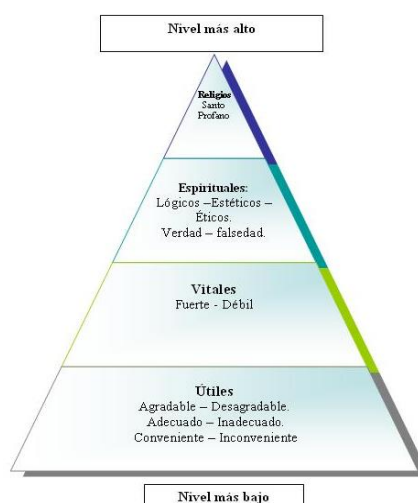
¹⁹⁵ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág. 131.

¹⁹⁶ REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Pág. 506.

¹⁹⁷ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Págs. 133-135.

- La "*profundidad de la satisfacción*" del valor tiene una relación esencial con el percibir sentimental de los valores y la jerarquía de estos. Los valores del conocimiento serían superiores a los valores sensoriales y a los vitales.
- Como quinto criterio propuesto está la "*relatividad*" del valor.

Aplicando los cinco criterios anteriores, Scheler establece la siguiente tabla jerárquica de valores:



(4) Tabla de valores según Scheler.

Se trata de una tabla *a priori* y, por lo tanto, no puede ser alterada por la experiencia. Es además inmutable y absoluta.

Pero si la jerarquía del valor depende del sujeto, objeto y situación, como sostenemos en esta investigación, no puede existir un bien supremo común a toda la humanidad, como propone Scheler; de ahí que la tabla de valores aquí propuesta parta de la convicción de que debe ser mudable o cambiante y relativa.

Podemos resumir lo visto hasta ahora diciendo que el subjetivismo mostró la imposibilidad de separar el valor de nuestras reacciones psicológicas, apetencias y necesidades. Y el objetivismo, a su vez, corrigió las exageraciones del subjetivismo y señaló la necesidad de prestar mayor atención a las cualidades objetivas. Coincidimos con el subjetivismo cuando sostiene que no hay valor sin valoración, y nos apartamos de él cuando no considera al objeto. El objetivismo, a su vez, acierta cuando señala la importancia de las cualidades objetivas, pero se equivoca cuando no toma en cuenta la reacción del sujeto frente a tales cualidades. Los subjetivistas afirman que la vivencia valorativa no capta el valor sino que lo crea; pero difieren cuando intentan señalar el tipo de vivencia. Aquí aparecen el placer, el deseo y el interés (Meinong, Perry). Pero, "*¿el placer de quién es el que otorga valor a un objeto o acto?*"¹⁹⁸. Sabemos por nuestra experiencia cotidiana que lo que produce placer a unos puede resultar desagradable a otros. Y sobre el interés decía Perry que un objeto, de cualquier clase que sea, adquiere valor cuando se le presta un interés de cualquier clase que sea. Pero hay objetos valiosos en los que nadie tiene interés o, por el contrario, otros que despiertan interés careciendo de valor. A este respecto señala Frondizi que son las propiedades del objeto las que prestan su apoyo a un interés bien fundado. Por tratarse de un estado psicológico, el interés se puede provocar, fortalecer o debilitar, modificando las condiciones fisiológicas o psicológicas del sujeto, sin cambiar para nada las cualidades del objeto. Esta teoría del interés, por lo tanto, se cae con la experiencia¹⁹⁹. Sigue opinando Frondizi cuando critica la doctrina de Perry que "no es el interés el que otorga valor al objeto o actividad, sino que tratamos de descubrir en el objeto el valor que

¹⁹⁸ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág. 144.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, Págs. 153-155.

justifique nuestro interés”²⁰⁰. Y si hablamos del pensamiento objetivista, concretamente del apriorismo de Scheler para quien los valores son independientes de los bienes y de los sujetos que los valoran, y que son además absolutos e inmutables, estamos en desacuerdo en sostener que ni el acaecer físico o humano pueda alterarlos, pues creemos que la naturaleza del ser humano, sus cambios a través de la historia, el discurrir constante de las preferencias, la variación de los deseos y de los intereses, no puede dejar a los valores intactos e imperdurables.

Acabaremos este capítulo con el filósofo Rizieri Frondizi, cuyas ideas y propuestas para entender el valor nos han parecido más útiles para enfocar nuestra metodología. En su libro titulado “¿Qué son los valores?”, el filósofo y antropólogo argentino explica algunas teorías del valor, examina y critica las doctrinas axiológicas y expone una nueva teoría que se aproxima, si no a la solución, sí al menos a un planteamiento acertado del problema, y que compartimos en el desarrollo de esta investigación.

No hay duda que hubo un tiempo, como hemos visto, en el que se confundió a los valores con los objetos materiales que los sostienen, esto es, con sus depositarios. Esta confusión se debió, según explica Frondizi, por el hecho de que los valores no existen por sí mismos, sino que descansan en un depositario o sostén que, por lo general, es de orden corporal. Así, la belleza, por ejemplo, no existe por sí sola flotando en el aire, sino que está siempre incorporada a algún objeto físico. Este mismo análisis lo lleva a cabo Ortega y Gasset en su libro “El tema de nuestro tiempo”, del año 1923. (págs. 71-82)

Los valores no son, por consiguiente, ni cosas, ni vivencias, ni esencias. Son valores. Y bien, ¿qué son los valores? Queda claro que los valores no existen por sí mismos: necesitan de un sostén sobre el que descansar, y lo cierto es que no son cosas ni elementos de cosas sino propiedades, cualidades *sui generis*, que poseen ciertos objetos: **“El valor es una cualidad, un adjetivo”**. Esta sencilla primera oración explica en gran medida el significado del valor²⁰¹.

El tema de los valores no está únicamente tratado en los libros o congresos, sino también en la vida cotidiana: estamos siempre discutiendo sobre la conducta de las personas, la elegancia de una mujer, la belleza de un edificio, la justicia de una sentencia. Por lo general, estas discusiones traducen, sin embargo, las posiciones extremas de la axiología. Cuando dos personas no están de acuerdo en si un cuadro es agradable o no y fracasan en el intento de convencerse mutuamente, la discusión termina, por lo general, con la afirmación de uno o de ambos interlocutores de que a él le gusta o no le gusta, y nadie podrá convencerlo de lo contrario. ¿Es cierto entonces que no se puede discutir sobre el gusto? ¿Acaso no se ha discutido durante muchos años sobre el valor estético de estatuas, cuadros o poemas? ¿Son esas discusiones inútiles y no hay modo de determinar el valor de una obra artística o la conducta de las personas?

Pregunta Frondizi: ¿Son los valores objetivos o subjetivos?²⁰² El valor será “objetivo” si existe independientemente de un sujeto que valore; será “subjetivo” si debe su existencia y su validez a reacciones, ya sean fisiológicas o psicológicas, del sujeto que valora. A lo largo de la historia, nos hemos inclinado a veces por el subjetivismo; otras veces, en cambio, nos ha parecido evidente que los valores son realidades objetivas. Pero lo que sí está claro es que los objetos no podrían tener valor si nosotros pasáramos indiferentes frente a ellos, si no produjeran en nosotros ningún goce o satisfacción. Los valores tienen sentido en la medida en que pueden ser apreciados por las personas. En este punto el subjetivismo dice que el valor no puede ser ajeno a la valoración.

El objetivismo, por su parte, sostiene que el valor es anterior a la valoración. Si no hubiera valores ¿qué habríamos de valorar? Lo subjetivo es el proceso de captación del valor. Esta problemática, que se enriquece con la disputa, no acaba ni admitiendo que el valor tiene naturaleza subjetiva o es solo objetivo. Concluye Frondizi que a la larga parece que el problema está mal planteado. Y la pregunta correcta sería: ¿Tendrá que ser el valor necesariamente objetivo o subjetivo? ¿Hay que decidirse por una única vía? ¿Se pueden sumar en el caso de los valores estéticos? La tesis planteada sobre estas cuestiones parece acercar posiciones cuando dice: “¿No estaremos ofuscados por el afán de reducir el todo a uno de sus elementos constitutivos? Es posible, por ejemplo, que los estados psicológicos de agrado, deseo o interés sean una condición necesaria pero no suficiente, y que tales estados no excluyan elementos objetivos, sino que los

²⁰⁰ Ibid., Pág. 158.

²⁰¹ Ibid., Págs. 15-19.

²⁰² Ibid., Págs. 26-34.

supongan. Esto es, que el valor sea el resultado de una tensión entre el sujeto y el objeto, y ofrezca, por tal razón, una cara subjetiva y otra objetiva, engañando a quienes se atienen a una sola faz".²⁰³

Otro problema central planteado en el libro que nos sirve de referencia es el del carácter de los valores, la naturaleza del valor, si tienen una naturaleza semejante en lo que se refiere a la objetividad y subjetividad. ¿Variará el ingrediente de subjetividad u objetividad según el tipo de jerarquía del valor? Si cada uno reacciona de un modo distinto frente al mismo estímulo, la diferencia radicaría en el sujeto.²⁰⁴

Si saltamos al concepto de los valores éticos el predominio de lo subjetivo se perderá, ya que no debe depender de nuestro estado fisiológico o psicológico que juzguemos honesta o deshonesto una actitud, o justa o injusta una sentencia. Al menos parece aquí evidente que el ingrediente de la objetividad es mucho mayor que la estimación de lo agradable. En cuanto a los valores estéticos, que son los que nos incumben aquí, parece que hay un equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo, aunque variando también según la naturaleza del valor estético (no es lo mismo valorar la elegancia de un traje que la belleza de un cuadro).

Ante la imposibilidad de poner fin a la disputa entre subjetivistas y objetivistas se pasó a dar prioridad al problema metodológico y de criterios. ¿Qué criterio utilizaremos para decidir quién está en lo cierto? ¿Cuál es el método más apropiado para descubrir la naturaleza última del valor?²⁰⁵ Dos son las posibilidades principales planteadas según Frondizi: una es empírica y otra *a priori*. Esto quiere decir que nos tendremos que ajustar a la experiencia o deberemos confiar en la intuición emocional²⁰⁶. Pero tanto la experiencia como la intuición no son infalibles ni contradictorias. Estas dificultades nos revelan una característica propia de la filosofía: que el criterio a utilizar, la vara en que vamos a medir el terreno, está también en discusión, es un problema sin resolver. Acotemos el problema metodológico a la captación de los valores. Sabemos por ahora que **"los valores se nos presentan siempre apoyados en un sostén que es de orden real (piedra, papel, lienzo, movimiento, gesto) y lo captamos por los sentidos"**²⁰⁷. Descubrimos la naturaleza de los objetos según la relación que podamos tener con ellos. *"La relación o trato que podemos tener con un objeto, nos revela, pues, la naturaleza del mismo. Ahora bien, ¿qué trato podemos tener con los valores?"*²⁰⁸. Volvemos a una espiral de dudas y nuevas aportaciones en el campo de la axiología, donde se pone en cuestión si vemos los valores de una vez en su integridad, o si se nos revelan en una intuición emotiva, etc. Artistas y críticos no coinciden con la descripción de la captación del valor. Para Scheler, por ejemplo, la inteligencia es ciega para los valores, esto es, no puede tener con ellos ninguna clase de trato directo. Los valores se nos revelan (según el filósofo) en la intuición emocional. La intuición es certera y no necesita apoyarse en la experiencia anterior ni en el respectivo depositario.

Ortega y Gasset, quien difundió en el mundo de habla hispana la concepción axiológica de Scheler, escribió en 1923: *"La experiencia de valores es independiente de la experiencia de cosas. Pero, además, es de índole muy distinta. Las cosas, las realidades son por naturaleza opacas a nuestra percepción. No hay manera que veamos nunca del todo a una manzana: tenemos que darle vueltas, abrirla, dividirla, y nunca llegaremos a percibirla íntegramente. Nuestra experiencia de ella será cada vez más aproximada, pero nunca será perfecta. En cambio, lo irreal (un número, un triángulo, un concepto, un valor) son naturalezas transparentes. Los veremos de una vez en su integridad"*²⁰⁹.

Se dice que jamás la captación de los valores es definitiva, y que nuevos tratos nos depararán nuevas sorpresas. En el plano estético, por ejemplo, en donde el aspecto emocional parece predominar, no faltan elementos intelectuales que forman parte de nuestra captación. Todos estos reparos no hacen más que demostrar que la problemática axiológica continúa abierta.

²⁰³ Ibid., pág. 26.

²⁰⁴ El ejemplo del vaso de vino expuesto por Risieri Frondizi nos sirve de ejemplo. Bebo un vaso de vino y lo encuentro agradable. ¿Dónde está lo agradable, en mí o en el vino? ¿Estamos frente a un valor objetivo o subjetivo? Parecería que lo agradable fuera una cualidad del vino, pues la Coca-cola, por ejemplo, no me produce el mismo agrado. Pero otra persona podría hacer justamente la afirmación contraria: que le agrada la Coca-cola y le desagrada el vino. Si es así, no es el objeto sino el sujeto la fuente del agrado y desagrado. Ibid., Pág. 35.

²⁰⁵ Ibid., pág. 37

²⁰⁶ Se puede profundizar con las exposiciones de Scheler en su obra más significativa: "El formalismo en la ética y la ética de los valores materiales" (aparecida entre 1913 y 1916 en el *Jahrbuch de Husserl*), en la que muestra una inspiración concreta vinculada a este último autor, con un fenomenologismo extendido al mundo de los valores más propiamente humanos.

²⁰⁷ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág. 40.

²⁰⁸ Ibid., Pág. 41. Se puede profundizar sobre el tema con DEWEY, John: "El hombre y sus problemas", Paidós, Buenos Aires, 1952. Ver parte III;

²⁰⁹ ORTEGA y Gasset, José: "Obras completas", Vol. VI, Madrid, Revista de Occidente, 1947: Pág. 333.

Frondizi plantea una definición de valor que, a nuestra manera de ver, nos ha permitido superar la antítesis presentada hasta ahora y abrir una salida equilibrada al problema, permitiendo proponer una tabla de valores sin jerarquías. Entonces, ¿deben ser los valores necesariamente objetivos o subjetivos? Para intentar responder esta pregunta advierte Frondizi que los estados psicológicos de agrado, deseo e interés son una condición necesaria pero no suficiente; por otra parte, tales estados no excluyen elementos objetivos, por lo tanto, **"el valor se presentaría como resultado de una relación entre el sujeto y el objeto, y presentaría una cara subjetiva y otra objetiva"**²¹⁰. ¿Qué sentido tendría el agrado de una comida, por ejemplo, sin un paladar capaz de "traducir" las propiedades físico-químicas de la comida? Se comprueba que el valor no puede existir sino en relación con un sujeto que valora. Además del sujeto y objeto, hay que tomar en consideración la "actividad" del sujeto, por medio de la cual éste se pone en relación con el objeto; en el caso de los valores tal actividad se denomina *valoración*²¹¹. Veremos que cuando hablamos en esta tesis de los valores de las casas de Neruda, un sujeto valorando un objeto valioso será el punto de partida del análisis. Una vez realizado ese análisis se podrá afirmar la existencia de un valor con independencia del sujeto que valora (como quieren los objetivistas), o concluir, por el contrario, que no es más que una proyección del acto de valoración del sujeto, como sostienen los subjetivistas. O como sostiene Frondizi, tesis que compartimos: **"El valor tiene carácter relacional y requiere la presencia del sujeto y del objeto"**.²¹²

Además de los elementos subjetivos y objetivos, influyen también factores sociales y culturales, tipo de educación, tradición, historia de la sociedad y de la cultura en que vivimos. Para el caso de los valores estéticos, que son los que manejaremos en esta tesis, siempre nos encontraremos con la presencia de las dos caras de la cuestión: subjetiva y objetiva. Los valores son la síntesis de reacciones subjetivas frente a cualidades que se hallan en el objeto. Si es así, no se trata de una relación sencilla y estática, sino compleja y cambiante.

Si analizamos primero el aspecto subjetivo, recordaremos que un valor no tiene existencia ni sentido fuera de una valoración real. Esta valoración cambia de acuerdo con las condiciones fisiológicas y psicológicas del sujeto: el sistema nervioso o la presión arterial condicionan nuestra valoración. Y si pasamos a las condiciones psicológicas el ingrediente subjetivo es aún más dinámico. Las vivencias valorativas reciben la influencia de todas las otras vivencias anteriores. Comenta F.X. Hernández: *"...cuando las personas reciben información referente a un determinado entorno patrimonial codifican la información y la almacenan en relación a otra información. En esa misma línea, se argumenta que los modelos mentales que poseemos son el resultado de experiencias pasadas, y estas experiencias pueden haberse generado en los más distintos contextos intelectuales o vivenciales. En la medida en que proliferan contactos de un determinado entorno, la información y las unidades de información aumentan creando un mapa"*²¹³. El modo de darse la percepción visual de un edificio, por ejemplo, influye sobre la valoración del edificio. También influyen los edificios que hemos visto anteriormente en todas las vivencias que han precedido a la valoración. Un dolor, preocupación, ruido intenso... interfieren en la valoración. Y la cadena de asociaciones de ideas que pone en movimiento la visión del edificio también contribuye a ella. Toda la estructura de nuestra vida psíquica está presente en el momento que valoramos.

Este ir y venir de la vivencia valorativa a las demás vivencias muestra la complejidad del ingrediente subjetivo al valorar. Dice Frondizi que tal complejidad aumenta porque las vivencias pasadas mantienen su presencia en la actualidad: cuando valoramos un edificio o un cuadro está presente toda nuestra experiencia, positiva y negativa, en el orden estético. Las visiones anteriores del mismo edificio o cuadro, toda la experiencia estética en nuestra vida, junto con las teorías que conozcamos, todo está presente al valorar ese edificio o ese cuadro. Para colmo, como la vida estética no se puede separar de las demás formas de vida, esto es, la religiosa, política, intelectual, etcétera, a través de nuestro pasado estético se hace presente toda nuestra vida anterior. En resumen; **"cuando valoramos lo hacemos con toda nuestra personalidad y desde una particular concepción del mundo"**.²¹⁴

²¹⁰ Risieri Frondizi. "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág. 191.

²¹¹ *Ibíd.*, Pág. 194.

²¹² *Ibíd.*, Pág. 194.

²¹³ HERNÁNDEZ Carmona, Francesc Xavier: "Didáctica e interpretación del patrimonio", en R. Calaf, y O. Fontal, (coords.): "Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos", Trea, Gijón, 2004: Pág.43

²¹⁴ FRONDIZI, Risieri: "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958: Pág. 201.

Ahora bien, no es menos compleja la naturaleza del componente objetivo. Hay cualidades en el objeto que me obligan a reaccionar de un modo determinado, a valorar positivamente, aunque no desee hacerlo, que reclaman mi interés y atención, aunque yo prefiera desentenderme de él, o al revés, que no logra despertar mi interés, aunque me lo proponga. Estas cualidades objetivas son las que, por ejemplo, mantienen en pie las grandes obras de arte, a diferencia de las que solo logran despertar un interés efímero.

Los valores que conocemos están encarnados en bienes y suponen, por tanto, un sostén o depositario. Entre el valor y su depositario existe una fuerte relación a veces no reconocida: por ejemplo, si la Catedral de Chartres se hubiese construido con ladrillos, no tendría su actual valor estético. Por tanto, la naturaleza del material usado, su resistencia, color, aspecto influyen en la belleza. Un determinado valor no se da, por otra parte, con independencia de los demás valores²¹⁵.

En las últimas páginas de su libro Frondizi nos habla del valor como *cualidad estructural*. Insiste en que debe haber alguna clase de cualidad que dependa de las propiedades naturales y que al mismo tiempo no se reduzca a un mero agregado de ellas; esta cualidad es la que llama *estructural*. Como conclusión podemos afirmar que el valor es *"una cualidad estructural que surge de la reacción de un sujeto frente a propiedades que se hallan en un objeto. Es decir, el valor es algo fundamentalmente relacional. Por otra parte, esa relación no se da en el vacío, sino en una situación física y humana determinada"*²¹⁶

Vale la pena destacar que según esta definición nos basaremos en que el valor es:

- Una **cualidad** (es decir, de una propiedad objetiva).
- Que esta cualidad es **estructural** (es decir, que pertenece al objeto en su totalidad).
- Que surge en una **relación** (es decir, que la constituyen tanto el sujeto como el objeto).
- Que dicha relación se da una **situación física y humana** (es decir, en una situación objetiva y al mismo tiempo subjetiva).

Añade además Frondizi a su definición: *"La situación no es un hecho accesorio o que sirve de mero fondo o receptáculo a la relación del sujeto con cualidades objetivas. Afecta a ambos miembros y, por consiguiente, al tipo de relación que mantienen"*²¹⁷

Por lo tanto, la situación está constituida por:

- **El ambiente físico** (temperatura, presión, clima, etc.).
- **El ambiente cultural** (principios, valores, costumbres).
- **El medio social** (estructuras sociales, económicas, políticas).
- **El conjunto de necesidades**, expectativas, aspiraciones, y posibilidades de cumplirlas.
- **El factor tempo-espacial** (es decir, el lugar en un momento determinado: la ciudad, el campo, la guerra, la paz)

Obviamente, los cambios situacionales afectan la relación sujeto-objeto de la que surge el valor. A pesar de que la conexión del sujeto con su medio es muy íntima, no hay que confundir un aspecto con el otro. Muchas de las cosas que le suceden al sujeto son *"personales"*, aunque estén influidas por la situación. Algo pertenece a la situación y no al individuo cuando es compartido por otros miembros del grupo, como ocurre con la fe religiosa o la tradición cultural. La situación comienza donde termina el objeto; esto se ve claro, aun cuando resulte difícil separar el sujeto de la situación: ello se debe a que somos seres sociales e históricos, y no individuos aislados e inmutables. El capítulo siguiente (III) trata de ese medio social, cultural y físico que sirve de fondo para la relación sujeto-objeto.

Además de complejo, el valor es cambiante, pues depende de factores dinámicos. De ahí que no haya reglas fijas para la apreciación o creación estética. Lo comprobaremos cuando valoremos patrimonialmente las casas de Neruda, con una metodología y reglas utilizadas más que nada para seguir un orden en la exposición y no como un método fijo.

Tomemos un ejemplo basado en la arquitectura, que es lo que nos ocupa, el cual nos servirá para aclarar conceptos: *"la arquitectura ofrece muchos casos de cualidades estructurales en situaciones concretas. Un buen edificio no puede reducirse a sus "cualidades naturales". Su belleza, su eficiencia etcétera, dependen del lugar en el que fue construido, la función que se le adjudica, la reacción de la gente que lo habita, etcétera. Su*

²¹⁵ Ibid., Pág. 202. Aquí Frondizi quiere decir que la belleza de una catedral gótica no se puede separar del valor religioso que la inspira, ni la calidad estética de un mueble, de su utilidad, la justicia de una sentencia, de las consecuencias de su aplicación.

²¹⁶ Ibid., Pág. 213.

²¹⁷ Ibid., Pág. 213.

"bondad" es el resultado del conjunto de valores positivos y negativos que ofrece...La conexión de estos factores con el medio físico y social es evidente..." ²¹⁸

Cualquier actividad de protección y conservación sobre un bien cultural requiere un planteamiento crítico previo de definición y valoración del objeto sobre el que queremos actuar. Cuando incluimos un objeto, por ejemplo, en la categoría de *"bienes culturales"*, estamos otorgando ya a ese objeto un valor y un significado particular que lo diferencia de otros. Esta peculiaridad cultural es la que hace que *"este"* objeto resulte significativo, único e insustituible y por ese valor cultural existe la responsabilidad de protegerlo y de conservarlo.

Finalmente, si se denomina *situación* al conjunto de factores y circunstancias físicas, sociales, culturales e históricas, sostenemos que los valores tienen existencia y sentido sólo dentro de una situación concreta y determinada. El valor es pues, para entender la metodología seguida en esta investigación; ***"una cualidad estructural que tiene existencia y sentido en situaciones concretas"***. ²¹⁹

II.1.- Metodología. Los valores reconocidos en el patrimonio construido monumental. Valor de identidad.

Hemos analizado ya el concepto de *"valor"*, y lo que significa esa actividad del sujeto que es *"la valoración"*. Cuando valoramos lo hacemos con toda nuestra personalidad, y desde una particular concepción del mundo. El valor es, pues, una cualidad estructural que tiene existencia y adquiere sentido en situaciones concretas, y que se nos presenta siempre apoyado en un sostén de orden real (en este caso objetos que son casas, construcciones o arquitecturas) que captamos por los sentidos. Hemos comentado también que Riegl es el primer historiador que analiza la conservación de los monumentos antiguos con una teoría de la conservación de valores. Su planteamiento resulta clave para comprender el valor que adquieren aquellas obras que no fueron construidas con la intención de ser consideradas patrimoniales (como es el caso de la obra construida de Neruda), pero que llegan a adquirir valores que les otorgan dicha condición.

Lo novedoso del aporte inicial de Riegl fue la identificación y diferenciación entre los valores que asignamos a los monumentos conmemorativos y los que otorgamos a los monumentos históricos y al patrimonio histórico en general. También resulta importante su distinción entre el valor de antigüedad y el valor histórico; su visión de que los monumentos históricos deben ser tratados como objetos sociales; que es la sociedad la que atribuye sentidos a los monumentos, los cuales pueden ser contradictorios; su explicación de los alcances del valor de la novedad en los monumentos históricos; y su fundamentación de una visión no dogmática y relativa de la comprensión de los valores del patrimonio.

Podemos afirmar que el patrimonio en general, y el patrimonio arquitectónico en particular, posee una verdadera trama de valores, es decir, un conjunto de valores que, enlazados y superpuestos, nos indican lo que debemos proteger, son la llave del *modus operandi* de la conservación y nos señalan cómo plantear finalmente su gestión y difusión. Y es que para proteger y luego conservar el patrimonio arquitectónico hay que reconocer primero sus valores. Dentro de estos valores se hallan, por ejemplo, los estéticos, los históricos o los formales, que se pretenderán mantener para luego establecer los límites de la intervención (rehabilitación, reforma, ampliación) que nos conducirá finalmente a plantear, una vez recuperado el bien, su mejor gestión. El hombre en su contexto valora las acciones de los otros, valora a las personas y valora los objetos que le rodean; y, simultáneamente, los otros valoran sus acciones y su persona. Es decir, no hay una actitud pasiva ante la realidad, sino una constante renovación de conceptos, normas y valores: *"...valorar es precisamente hacer la diferencia entre unas cosas y otras, preferir esto a aquello, elegir lo que debe ser conservado porque presenta mayor interés que lo demás. La tarea de valorar es el empeño humano por excelencia y la base de cualquier cultura humana. En la naturaleza reina la indiferencia, en la cultura la diferenciación y los valores"*. ²²⁰

Como ya hemos repetido, la percepción humana del valor y, concretamente, del valor del patrimonio, se modifica en el tiempo, por lo que resulta fundamental conocer y reconocer todos los valores (los existentes, los ausentes, los constantes) sin desvirtuarlos ni mitificarlos. Debemos, pues, ser claros para que los testimonios del pasado sean reconocidos y valorados como una forma de descubrir en ellos el paso del tiempo y de proporcionar al hombre una fuente de identidad personal y colectiva.

²¹⁸ *Ibíd.*, Pág. 219.

²¹⁹ *Ibíd.*, Pág. 220.

²²⁰ SAVATER, Fernando: "Las preguntas de la vida", Editorial Ariel, Barcelona, 1999: Pág. 56.

Al realizar una aproximación para comprender la naturaleza de los valores, surgen innumerables posiciones e interrogantes, como vimos en la introducción de este capítulo: ¿los valores son subjetivos u objetivos? ¿Cómo los captamos? ¿Cuál es la validez del criterio para establecer los valores de un bien? Recordemos que en esta tesis compartimos la tesis de Frondizi de que el valor tiene carácter relacional, en cuanto que requiere la presencia del sujeto y del objeto. Entendemos que los objetos físicos poseen ciertas cualidades "*primarias*" que pertenecen a los objetos mismos; otras, en cambio, como las cualidades sensibles, dependen –al menos en parte– de un sujeto que las percibe.

Para poder reflexionar sobre el valor del patrimonio en general y sobre el valor del patrimonio construido en particular proponemos en esta tesis una metodología de trabajo, sustentada en los ejemplos de las casas de Neruda, que debe ser continua y abierta. Así, en la Parte II consideraremos los valores subjetivos y objetivos del bien, destacando la importancia que posee el valor de identidad como factor determinante (aunque cambiante) al que debemos recurrir cuando queramos proteger –para luego conservar– un bien con el que pretendamos que la sociedad llegue a identificarse.

Hay que aclarar en este punto que no es lo mismo el desafío de poner en práctica la valoración del patrimonio monumental, como en los casos que expondremos, que la del patrimonio construido en general. En ambos el tiempo se materializa y ambos son depositarios de valores, pero debe precisarse los tipos de valoraciones y tabulaciones posibles. El patrimonio monumental requiere una tabla de valores que justifique su declaración.

Así, por ejemplo, en la ley de Patrimonio Histórico español, la declaración de un bien como Bien de Interés Cultural (BIC), exige la tramitación de un expediente que debe incluir una serie de documentos e información concreta sobre los bienes a declarar. En la documentación debe aparecer además la justificación de la declaración de valores, que deben contemplar:

- *"Valores históricos-artísticos. Se refiere al patrimonio tradicional, marcado valor de la Antigüedad.*
- *Valor artístico. Lo estético, es lo que define el estilo. Debemos tener un conocimiento de los estilos (como el eclecticismo, la arquitectura tradicional).*
- *Valor tipológico. Como elemento clasificatorio, por ejemplo, iglesias (circular, longitudinal, de salón...), en el caso de las viviendas encontramos la casa tradicional cristiana o mudéjar (casa-patio) del siglo XVI-XIX, a partir de aquí surgen varios subtipos dependiendo de su organización, en el siglo XIX se distinguen las viviendas colectivas y las viviendas unifamiliares.*
- *Valor urbanístico. Influencia del lugar donde se sitúe, cerro, plaza, entre calles estrechas, etc. asociado al valor de imagen).*
- *Valor de imagen o paisajístico.*
- *Valor de identidad. Es un valor que ha sido añadido recientemente, se relaciona con la importancia que tiene un inmueble para una sociedad como elemento significativo e identificador".*

Como ya expusimos, ante la imposibilidad de poner fin a la disputa entre subjetivistas y objetivistas muchos filósofos pensaron que mejor era postergar esta cuestión para dar prioridad al problema metodológico. Pero seguimos preguntándonos: ¿cuál es el método más apropiado para descubrir la naturaleza última del valor? Sea cual sea el método que se escoja, no puede separarse por completo de las predilecciones teóricas –las doctrinas subjetivistas u objetivistas–, pues en el planteamiento va indicada ya una dirección, pues por algo hay que empezar.

Frondizi expone que dos son los caminos posibles a seguir para plantear una metodología: uno empírico y otro *a priori*. Esto quiere decir que o nos ajustamos a la experiencia o confiamos en la intuición emocional y nos trasladamos al mundo de los valores inmutables y absolutos (como planteó Scheler). La experiencia nos dirá, si realizamos una investigación prolija, qué prefiere realmente la gente, qué es lo que valora y qué considera un desvalor. Pero tanto la experiencia como la intuición no son infalibles ni contradictorias. Restrinjamos el problema metodológico a la captación de los valores. Sabemos ya que los valores se nos presentan siempre apoyados en un sostén que es de orden real (piedra, papel, lienzo, movimiento, gesto) y lo captamos por los sentidos. Pero también sabemos que jamás la captación de los valores es definitiva, y más aún en el plano estético, donde el aspecto emocional parece predominar, aun cuando no falten elementos intelectuales que forman parte de nuestra captación. Nos centraremos en el estudio de los valores de las casas de Neruda. Hablaremos sobre su estética, ya conforme a lo que por tal se entiende en el lenguaje coloquial (lo bello), ya respecto a lo que la filosofía entiende por estética: la teoría del arte

o, en un sentido más general, el estudio de la percepción, sea sensorial o considerada de un modo más amplio.²²¹

II.1.1.- Definición de la Metodología.

En las próximas páginas explicaremos la orientación conceptual que utilizaremos para nuestro trabajo y para abordar el tema central de esta investigación orientada a demostrar que el conocimiento y reconocimiento de los valores de un bien es el primer paso para su protección.

En primer lugar, nuestro procedimiento de investigación se ha centrado en establecer los marcos conceptuales bajo los que podemos comprender la evolución de palabras como “monumento”, “patrimonio”, “identidad cultural” y “valor”, con sus tendencias y significados diversos, incorporando en dicho análisis las Cartas y Convenciones Internacionales y su aplicación en América Latina y Chile.

En segundo lugar, en el siguiente capítulo, emprendemos el desafío de describir la formación de la identidad nacional chilena a lo largo del tiempo, su avance hacia la modernidad y la evolución del término “patrimonio”, analizando los enfoques utilizados para comprender las identidades culturales de Chile, sus procesos y cambios. El objetivo de este apartado será conocer el lugar en el que se ubican los bienes que valoramos, así como la sociedad, cultura y periodo histórico que rodean su construcción. Para ello será fundamental la lectura de diversos cronistas, historiadores, sociólogos, antropólogos, y ensayistas, desde la época colonial hasta la actualidad.

En tercer lugar, y gracias a todas estas ideas previas, presentaremos una metodología para valorar el patrimonio construido en general, aunque los ejemplos propuestos para desarrollar el método en la segunda parte de la tesis se enfoquen al patrimonio construido del poeta Neruda. La metodología, entendida como modelo de aproximación unidireccional, consta de una tabla de valores que hemos llamado “*valores estéticos*”, basada en la relación del sujeto con el objeto, dentro de una sociedad concreta, una cultura y periodo histórico determinado, una captación del valor a día de hoy, cargada de elementos intelectuales y culturales del sujeto que valora, con argumentos relevantes y válidos que lo respaldan para justificar su protección y conservación, y para plantear finalmente propuestas para su mejor gestión y difusión. Esta tabla de valores no ofrece un orden jerárquico ni otorga mayor importancia a unos valores sobre otros, sino que identifica o define tipos de valores que se hallan relacionados entre sí. No debe confundirse la ordenación jerárquica de los valores con la clasificación de los mismos. Una clasificación no implica, necesariamente, un orden jerárquico. Si bien existen muchas “*tablas axiológicas*” (como la de Scheler) en las que sí existe una clara jerarquización de valores (éticos, culturales, sociales), en nuestro caso, al ocuparnos solo de valores denominados en general “*estéticos*”, dicha tabla no presentará un orden jerárquico, sino que supondrá tan solo un intento de clasificación para mejor ordenar las cualidades del bien.

Como hemos repetido, el patrimonio es una entidad viva donde coexisten diversos tipos de valores que interactúan unos con otros: algunos se muestran físicamente, otros están ocultos, otros están surgiendo (valor de identidad), pero todos lo definen. Necesitamos la suma de todos estos valores para conocer al bien que está siendo valorado.

Ahora bien, en el artículo 1 de definiciones de la Carta de Burra²²² se define por primera vez como “*la significación cultural*” a: “*todos los valores estéticos, históricos, sociales, científicos, espirituales para las generaciones pasadas, presentes y futuras*”. La significación cultural se corporiza en un sitio, área, edificio, u otra obra, grupo de edificios, u otras obras en conjunto con todo su contenido. Este término de significación cultural o conjunto de valores lo utilizaremos en esta tesis en referencia a un bien, que en nuestro caso será “*la casa*”. La metodología utilizada en la Parte II de esta investigación se entenderá mejor a través de una secuencia que consiste en recoger primero información de los valores de un bien (tabla de valores propuesta), analizarla y comprender la significación cultural con unas conclusiones

²²¹ Entendemos a la Estética, como la rama de la Filosofía que tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza, estudia las razones y las emociones estéticas, así como las diferentes formas del arte y sus cualidades, tales como la belleza, lo eminente, lo feo o la disonancia.

²²² Carta del ICOMOS Australia para Sitios de Significación Cultural. Adoptada el 19 de agosto de 1979 en Burra, Australia del Sur, y actualizada el 23 de febrero de 1981, el 23 de abril de 1988 y el 26 de noviembre de 1999.

http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_de_Burra.pdf

previas de posibles carencias, antes de desarrollar una política que culmine finalmente en una posible gestión y difusión del bien de acuerdo a esa política prevista.

La metodología que se propone, involucra dos ejes o líneas de investigación:

- Línea de la investigación exploratoria-descriptiva (Eje A)
- Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B)

El primer eje (eje A) busca la recopilación de datos específicos referentes al patrimonio construido de estudio; comprende dos momentos:

1. El conocimiento del patrimonio construido (en este caso las cuatro casas del poeta) a partir de la observación directa, de la visita obligada (recorrido por el patrimonio de estudio, toma de datos y registro fotográfico, consulta de fuentes, etc.), de las sensaciones generadas y de las exploraciones en la materia y en el espacio y el conocimiento del contexto socio-cultural original y del objeto de estudio en sí y de su emplazamiento.
2. Y la recopilación de la información necesaria para la caracterización específica del patrimonio construido, considerando su aspecto histórico, estético y arquitectónico.

Para desarrollar este apartado utilizamos la planimetría encontrada, fotografías, recopilación de información a través de fuentes documentales editadas, consulta en material bibliográfico, normativa de protección y conservación aplicada, entrevistas con entendidos, etcétera.

En el segundo eje (eje B) aparecen dos momentos: el análisis, diagnóstico, comprensión y la valoración. Se procesa y estudia toda la información recopilada. Aparece la tabla de valores. Con estas premisas se ha elaborado la siguiente clasificación o tabla de valores para concretar la significación cultural en cada uno de los ejemplos propuestos: casa de Isla Negra, La Chascona, La Sebastiana y Michoacán, sabiendo que no es una tabla fija sino fluctuante, no siempre coherente pero que incita a su permanente revisión y mejora, que puede ser transferible y aplicable a diferentes objetos de estudio; pretende ser, en definitiva, una herramienta de trabajo temporal.

MÉTODOLOGÍA. (Para mejor entender la significación cultural)

VALORES ESTÉTICOS DEL PATRIMONIO CONSTRUIDO MONUMENTAL

VALORES OBJETIVOS

- 1.- VALOR HISTÓRICO
- 2.- VALOR ARQUITECTÓNICO O FORMAL
- 3.- VALOR PAISAJÍSTICO O AMBIENTAL. EL ENTORNO
- 4.- VALOR URBANÍSTICO
- 5.- VALOR TIPOLÓGICO Común para las 4 casas
- 6.- VALOR FUNCIONAL O ÚTIL Común para las 4 casas

VALORES SUBJETIVOS

- 7.- VALOR ARTÍSTICO: LO ESTÉTICO
 - 8.- VALOR ECONÓMICO O DE USO Común para las 4 casas
 - 9.- VALOR DE IDENTIDAD DEL BIEN Común para las 4 casas
- 9.1.- V. DE IDENTIDAD
 - 9.2.- V. ANTROPOLÓGICO O SOCIAL
 - 9.3.- V. SIMBÓLICO

II.1.2.- Definición de los Valores Objetivos

1.- Valor histórico:

*"Llamamos histórico a todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe. Según los conceptos más modernos, a esto vinculamos la idea de que lo que alguna vez ha existido no puede volver a existir, y que todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva, o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habría podido ocurrir como ha ocurrido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior...Así, según las concepciones modernas, toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico..."*²²³ Estas palabras pertenecen al libro citado de Aloïs Riegl, y en el que autor analiza la índole de los monumentos, sus diferentes valores (histórico, artístico, de antigüedad...) y las relaciones, en ocasiones contradictorias, que entre ellos pueden darse.

El valor histórico de un monumento consiste en que representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad. Este valor será mayor cuanto menor sea la alteración sufrida por el monumento de su estado original. Añade Riegl que en función del reconocimiento oficial y público que tenga un bien, se le atribuirá una mayor o menor importancia cultural e histórica. También de dan reconocimiento y aprecio hacia los signos impresos por el tiempo sobre el monumento; es un valor conectado a la memoria por un sentimiento estético: *"la idea del tiempo transcurrido desde su surgimiento, que se revela palpablemente en las huellas que este ha dejado"*.²²⁴

Entendemos, pues, que el valor histórico en general es una cualidad atribuida a bienes o monumentos que deben conservarse permanentemente por ser fuentes primarias de información, útiles para la reconstrucción de la memoria de una comunidad. Este valor, a diferencia de lo que ocurre con el artístico, es extrínseco, es decir, no se fundamenta en las condiciones artísticas, estéticas o a la calidad de diseño del bien, sino que surge de su relación con personajes, hechos históricos, culturas: por su relación, en suma, con una época ya extinguida, o por haber sido escenario de acontecimientos. Mientras que el valor artístico de un inmueble constituye un sumando a añadir a su valor material, el valor histórico suele operar como un multiplicador. Por lo tanto, debemos partir, aunque parezca obvio, por reconocer este valor. Es primordial conocer la historia del patrimonio construido, tomarlo como documento histórico. Hay que conceder un valor documental al estado original del bien, identificar aquellos valores que atañen a la existencia misma del objeto de estudio, como son:

- su autor o morador
- datación
- circunstancias que rodearon su creación
- los múltiples momentos o fases de su construcción
- su evolución
- sus elementos significativos etc.

Hay que estar alerta también a los mensajes *"ocultos"* que se desprenden a veces tras un riguroso análisis del objeto, los cuales permiten definir valores únicos o particulares del mismo. El ámbito temporal debe incluir todas las épocas, desde sus orígenes hasta nuestros días, sin excluir ningún dato.

Por lo tanto, en los ejemplos que hemos escogido se hará un barrido de la historia de la casa de Isla Negra primero, luego de La Chascona y por último de la Sebastiana, distribuida en varias etapas:

- a) desde su adquisición hasta el día de la muerte del poeta,
- b) periodo de indecisiones y abandono, y
- c) desde la declaración de las casas como Monumento Histórico Nacional a día de hoy.

Se analizan las tres casas emblemáticas del poeta. Será indispensable para ello contar lo que hemos denominado la vida *"real y efectiva"*, así como lo que llamamos la *"vida protegida"* de las casas. Todos esos datos serán imprescindibles para reconocer su valor histórico.

²²³ RIEGL, Aloïs: "El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen", (traducción de Ana Pérez López), 3a ed., La balsa de la Medusa 7, Madrid, 2008: Pág. 24

²²⁴ *Ibíd.*, Pág. 30.

Se incluye también la historia de la casa Michoacán, pero con otro formato descriptivo. La intención es profundizar en la descripción formal de la casa gracias a la visita realizada a un inmueble que no está abierto al público, y que no ha sido estudiado en profundidad, por lo que no hay sobre él mucha información recopilada. Hemos profundizado también en el tema de su protección actual y hemos avanzado en la recopilación de información para una posible futura protección como Monumento Histórico Nacional, ya que entendemos que posee los mismos valores que las demás casas declaradas.

Pero el valor histórico de las casas reside también en el autor de las mismas, en la historia del propio Pablo Neruda, su creador y residente; en las circunstancias únicas y las fases que rodearon su construcción; y, en definitiva, en todos los elementos significativos que conforman el continente y el contenido. El análisis del valor histórico empieza en realidad en la Parte I, capítulo III, cuando hablemos del *"Contexto histórico en Chile a lo largo de los años de vida de Pablo Neruda"*. Continúa en la Parte II, capítulo IV, titulado *"Conociendo al poeta"*; en el capítulo V al que hemos llamado *"Una aproximación a la obra construida de Neruda"*; y, para terminar, en el capítulo VI: *"Apropiación del espacio personal. Objetos en la casa del poeta"*. Con la lectura de estos capítulos nos habremos aproximado a las casas del poeta como documentos históricos, así como a la historia personal del propio Neruda como morador y autor de su patrimonio construido.

2.- Valor arquitectónico o formal:

"Aquí tenemos también un arte, la arquitectura, nacida de un modo de mirar, porque de estas mínimas peculiaridades depende a lo mejor el arte de un pueblo, y sus costumbres, y su política, y hasta su manera de entender el cosmos". ²²⁵

Estudiamos los valores del objeto en sí, donde pueden descubrirse ciertas características generales al patrimonio construido o, concretamente, al patrimonio construido monumental como son:

- la concepción espacial lograda o pretendida
- el manejo de la luz
- el manejo de la escala y proporciones
- los elementos constructivos
- la estructura
- la organización funcional

Incluimos aquí todos los valores que tienen que ver con las características inertes del bien, con el espacio y la forma. Valores formales que se corresponden con:

- su geometría, dimensiones de los espacios
- su materialidad: color, texturas como la madera, piedra, vidrios, etcétera, tanto las originales como aquellas adquiridas en el tiempo
- la imagen que posee en general el bien objeto de valoración
- como unidad formal: se busca valorar sus conceptos compositivos, de proporción y el diseño en general

Definimos el valor arquitectónico, en definitiva, por sus atributos de representatividad, singularidad y morfología. En el caso concreto de las casas de Neruda, enmarcamos dentro de este valor, además de las características generales citadas con anterioridad, las siguientes:

- lo que hemos llamado su *"arquitectura agregativa"* de piezas tipo *"campamento"*. En las casas de Neruda valoraremos la importancia de las ampliaciones ocurridas en un periodo de casi 30 años, mediante un sistema agregativo de piezas que repercuten en la unidad formal.
- las características de su arquitectura vernácula.
- su *"mundo interior"*: la de los muebles, la del objeto de menor escala, por su influencia directa con la generación de los espacios.

²²⁵ TRILLERÍA, González Jocelyn: "La arquitectura sin arquitectos, algunas reflexiones sobre arquitectura vernácula" Citando a Ortega y Gasset (1982). Revista AUS 8, Santiago de Chile, 2010: Pág. 12.

La historiadora de arte María Pilar García Cuetos resalta otro de los valores que considera imprescindible: la autenticidad. En su libro *"Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad"*²²⁶ la autora plantea que el patrimonio cultural arquitectónico es una de las formas en que se materializa la memoria; por lo tanto, la preservación de su autenticidad resulta fundamental. En el caso de las casas de Neruda, el primer abandono, tras la muerte del poeta, y su posterior rehabilitación por parte de la propia Fundación Neruda, han permitido que las casas sufran pocas transformaciones, manteniéndose en general como cuando las habitó el poeta.

Sobre la autenticidad se ocupó el Documento de Nara (Japón) en 1994.²²⁷ Las diferentes etapas por las que el significado de la conservación y restauración del patrimonio ha pasado a lo largo de la historia, sin duda han sido las que han provocado la aparición de este término aplicado a esta disciplina. Las primeras disposiciones sobre el tema las encontramos en la Carta de Venecia de 1964. La autenticidad del Patrimonio es un término complejo y rico en matices que aumentan el valor del propio bien, gracias a la amplitud que se consigue si se contemplan todos sus aspectos. Uno de los pilares básicos del valor de autenticidad es que el bien no pierda su identidad y para ello tanto el uso, como el entorno, como los materiales, etc., son eslabones imprescindibles de una cadena que han de mantenerse y promoverse, teniendo siempre en cuenta la protección y salvaguarda del propio bien y del patrimonio²²⁸.

3.- Valor de imagen o paisajístico o ambiental en el entorno

En la cultura de conservación del patrimonio arquitectónico, iniciada en la segunda mitad del XVIII y desarrollada a lo largo del XIX y XX, se ha dado una creciente valoración del concepto de entorno del monumento; y, consiguientemente, una progresiva conciencia de su salvaguarda. En este proceso, junto a otras variables y matices que se fueron imbricando, adquirió relevancia la reflexión sobre dos prácticas extremas y, en cierto modo, opuestas entre sí: la del traslado del monumento y la del aislamiento del mismo. Ambas prácticas implicaban una indudable apreciación del valor del monumento; y ambas condujeron al mismo y descontextualizado resultado: con la primera se despojaba al locus del objeto monumental; con la segunda, era el propio lugar el que se vaciaba de sus valores patrimoniales, con la pretensión de "*poner en valor*" el monumento. Estos procesos han ido enhebrando criterios, debates y posicionamientos fundamentales para entender la teoría contemporánea de la conservación del patrimonio arquitectónico. La escuela restauratoria de Viollet-le-duc, por su parte, al considerar al monumento como único y perfecto, tendió a entenderlo como un objeto aislado, independiente, lejos no solo de su propia historia, sino también de la relación con su entorno.

Camillo Boito, hacia 1879, en la formulación de su teoría de la conservación, ya había adelantado una nueva mirada al valor patrimonial del *contexto*: particularmente, en lo que se refiere a la prudencia a la hora de eliminar los añadidos y transformaciones habidos en la biografía del monumento. Fue su discípulo Gustavo Giovannoni, uno de los grandes teóricos sobre intervención en el patrimonio (con su teoría del *restauro scientifico*) quien, de manera más clara, dejó sentadas las bases para una cultura de la preservación del entorno de los monumentos. Ya en 1913 explicaba que "*las condiciones externas de un monumento pueden tener tanta importancia como las intrínsecas*", llegando a afirmar que "*el dañar la perspectiva de un monumento puede equivaler casi a su completa destrucción*"²²⁹. Giovannoni, así como el arquitecto Torres Balbás, entendieron que el significado del monumento también se encontraba en el entorno. Ambos negaron, por ejemplo, la práctica del aislamiento de los monumentos, puesto que defendían que el monumento y su entorno forman parte del ambiente urbano. Torres Balbás argumentaba que no era posible un monumento sin un entorno, lamentándose de la "*costumbre de quitar a las catedrales de su ambiente natural, aislándolas en anchas plazas sin carácter*".²³⁰ Giovannoni defendió la conservación del asentamiento urbano real de los monumentos y sus relaciones históricas con el entorno. Extendió así el concepto de monumento hasta el conjunto histórico, y pidió para estos la conservación de su trama, de sus alineaciones y la restauración de su caserío.

²²⁶ GARCÍA Cuetos, María Pilar: "Humilde condición: El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad", Guijón, Trea, 2009.

²²⁷ En el capítulo I.2.1.- "Aplicación de las Cartas y Convenciones Internacionales en América y Chile" nombramos la conferencia organizada por el ICOMOS en Nara donde se decía que la atribución de valores depende en gran medida de la calidad de las fuentes de información disponibles sobre ellos y de la capacidad de entenderlas. El Documento reconoce también que los valores que se atribuyen al patrimonio cultural pueden variar entre las diferentes culturas y en una misma cultura a través del tiempo, lo que implica que no se deben establecer criterios fijos para basar los juicios de valor y autenticidad.

²²⁸ Carta de Venecia. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos. Históricos, Venecia 1964. Adoptada por ICOMOS en 1965. Art. 11-13. https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

²²⁹ GIOVANNONI, Gustavo: "vecchie città ed edilizia nuova. Il quartiere del Rinascimento a Roma", Nuova Antologia, 1913

²³⁰ TORRES Balbás, Leopoldo: "El aislamiento de las catedrales", Arquitectura, 1919, vol. II, nº20: Pág. 39.

Las opiniones de los dos arquitectos fueron tenidas en cuenta por los pensadores y artistas de vanguardia, logrando introducir en la *Carta de Atenas* de 1931 la idea del respeto al entorno histórico de estos.²³¹ Recoge el art.7: *"La Conferencia recomienda respetar, al construir edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía de monumentos antiguos, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial. Igualmente se deben respetar algunas perspectivas particularmente pintorescas. Objeto de estudio, pueden ser también las plantas y las ornamentaciones vegetales adaptadas a ciertos monumentos o grupos de monumentos para conservar el carácter antiguo..."*. Con la *Carta de Atenas* se consiguió que se incorporase la consideración del ambiente urbano al propio concepto de monumento. Este proceso significó la posibilidad de una postura intermedia que intentaba tomar en cuenta las características formales del lugar, fuera ciudad o naturaleza.²³²

La Carta de Venecia (1964) también se refiere a la recuperación, protección y revitalización del monumento en su ambiente: *"La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras sino también a las obras modestas que, con el tiempo, hayan adquirido un significado cultural"*.²³³ Estas ideas han permanecido en las sucesivas teorías y regulaciones acerca de la conservación patrimonial y en el modo de valorar la relación de un *bien* con su entorno.

En legislaciones recientes como la Ley 16/1985 de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, donde la declaración del entorno de un Bien de Interés Cultural (BIC) considera un ámbito de protección no solo para el BIC, sino para todo lo que le rodea, se precisa de una justificación de los siguientes aspectos:

- Análisis de la evolución de la zona, de cómo ha ido funcionando y se ha configurado.
- Valor de la imagen. Relación que se establece entre el inmueble y los edificios adyacentes: las visuales del entorno.
- Descripción del entorno. Descripción literal del inmueble. Numeración (manzana, parcela, calle y nº postal).

También en la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía,²³⁴ en su artículo 28, recoge lo siguiente: *"El entorno de los bienes inscritos como de interés cultural estará formado por aquellos inmuebles y espacios cuya alteración pudiera afectar a los valores propios del bien de que se trate, a su contemplación, apreciación o estudio, pudiendo estar constituido tanto por los inmuebles colindantes inmediatos, como por los no colindantes o alejados"*.

Existe una clara concepción de un entorno que contiene valores de configuración, funcionales y de imagen, dado que su comunión con el monumento se considera fundamental para su entendimiento.

Hablaremos en este apartado de las características de la relación entre un bien o monumento y su entorno, unas veces entorno urbano, pero también natural, considerando lo siguiente:

- intensidad y modalidad con la que se dispone sobre el suelo urbano o rural
- escala, conformando un tejido de valor especial desde el punto de vista paisajístico y ambiental
- entorno urbano modificado
- el paisaje aporta vistas al bien; el bien aporta todo su valor patrimonial al lugar

En los últimos años se han publicado importantes trabajos en torno a la idea de *paisaje*, a partir de la definición incluida en el glosario de términos de la Convención Europea del Paisaje del año 2000.²³⁵ Dicha definición supone el inicio de una nueva etapa en la que el paisaje supera su componente natural para dar mayor importancia al carácter antropológico. La Convención es consciente de que el paisaje contribuye a la formación de las culturas locales y que es un componente fundamental del patrimonio natural y cultural europeo, que contribuye al bienestar de los seres humanos y a la consolidación de la identidad europea.

²³¹ CAPITEL, Antón: "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", Segunda edición revisada y ampliada, Alianza Forma, Madrid, 2009: Pág. 52.

²³² *Ibid.*, Pág. 55.

²³³ Carta de Venecia, art. 1. (v. también arts. 5 y 14). http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/queatemala/queatemala_carta_venecia_1964_spa_orof.pdf

²³⁴ Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía, Edita Junta de Andalucía, 1ª edición febrero 2008: Pág. 51.

²³⁵ Convenio Europeo del Paisaje, Florencia, 20 de octubre del año 2000. Página del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. <http://www.mapama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/convenio.aspx>

También reconoce que el paisaje es un elemento importante de la calidad de vida de las poblaciones en todas partes: en los medios urbanos y rurales, en las zonas degradadas y en las de gran calidad, en los espacios de reconocida belleza excepcional y en los más cotidianos.

A partir de la definición del Convenio y de otras aportadas por diferentes autores vamos a tratar de aclarar la construcción del término durante este primer periodo del siglo XXI.

1. *"Cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos".*²³⁶

Así se inicia el debate en torno a la idea de paisaje. Esta definición supone una ruptura con lo que hasta entonces se había entendido por paisaje, al incorporar como característica fundamental del mismo el papel que juega la interacción de los agentes que intervienen en el mismo, valorándose de este modo las dinámicas generadas. El concepto se ha ido modulando, y numerosos autores, sobre todo desde los ámbitos de la antropología y la geografía, han ido resolviendo cuestiones pendientes como la idea de la temporalidad, implícita en cualquiera de estos escenarios complejos. La interpretación del tiempo forma parte de la caracterización de este nuevo escenario de actuación de lo patrimonial.²³⁷

2. *"Proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado... con dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: una física, material y objetiva y otra perceptiva, cultural y subjetiva... Puede interpretarse como un dinámico código de signos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de la de su futuro".*²³⁸

Esta aproximación al paisaje de Joan Nogué ofrece una definición del término conforme a la cual la sociedad encuentra una proyección cultural a través de un espacio determinado, distinguiendo la parte física, por un lado, y la parte perceptiva por otro. Autores más próximos a lo arquitectónico han iniciado la construcción de la denominada *"Teoría del paisaje"*, que define este como la superposición de la actividad humana sobre la naturaleza. La noción básica de *"superposición"* incluye todas las modificaciones derivadas de la intervención sobre el medio para hacerlo productivo y construir artificialmente sobre él. El *Convenio Europeo del Paisaje* habla también del papel del paisaje como recurso favorable para la actividad económica y del modo en que su protección, gestión y ordenación pueden contribuir a la creación de empleo. Los libros *"Atlas pintorescos"* de Iñaki Ábalos constituyen una reflexión sobre las relaciones entre paisaje y arquitectura. El primer volumen representa un intento de redefinir las prácticas de la arquitectura y del paisajismo, unificando y actualizando dos tradiciones cuyos fundamentos han prescrito; el segundo volumen explica cómo ha sido trazado este proyecto en el tiempo, mostrando un panorama diacrónico que da consistencia temporal a fenómenos considerados a menudo estrictamente contemporáneos. Considera que la arquitectura del paisaje conforma el espacio público contemporáneo.

3. *"El paisaje es un elemento clave del bienestar individual y social y su protección, gestión y ordenación implican derechos y responsabilidades para todos"*²³⁹.

²³⁶ Definición de paisaje dada en el artículo 1 del Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa, aprobado en 2000, en Florencia y ratificada por el gobierno de España el 6 de noviembre de 2007. (BOE n.º 31 de 5 de febrero de 2008).

²³⁷ Para mayor información ver GARCÍA de Casasola Gómez, Marta: *"Memoria, tiempo y autenticidad: tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio"*, Tesis de doctorado, Escuela Técnica superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla: 2012. La investigación de la autora se encuadra en aquella parte de los estudios culturales dedicados a describir cómo el mundo moderno (la Edad Moderna tal como la define Sloterdijk) inserta el pasado en un presente exclusivo, interno y dinámico. De la mano de tres conceptos: *Memoria, tiempo y autenticidad*, tratados como "ficciones" se ha abordado la problemática encarnada en la técnica arquitectónica, representada por el "proyecto" moderno y la relación que éste establece con el pasado a la hora de comprender en sí mismo los materiales significados. Aporta un interesante discurso de la definición contemporánea de paisaje cultural desde la hermenéutica al que hacemos referencia.

²³⁸ NOGUÉ, Joan: *"El paisaje en la cultura contemporánea"*, Madrid, Colección Paisaje y Teoría, Biblioteca Nueva, 2008. En el texto introductorio *"La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad"* resume desde su interpretación, todo el desarrollo del libro. Catorce autores desarrollan los tres grandes apartados en los que se organiza el texto: *"Ética y estética del paisaje en el mundo contemporáneo"*, *"Arte, literatura y paisaje"* y *"Paisaje, cultura y territorio en el tránsito a la postmodernidad"*. Si el paisaje es en parte un conjunto de elementos físicos que lo forman, estos tienen una materialidad propia, son independientemente de ser o no observados. Si al paisaje le añadimos la componente del observador, este ya viene con un bagaje cultural propio por el mismo, sus vivencias, y por el lugar o momento histórico que viva, la mirada ya va impregnada de cultura y la proyecta sobre el sistema físico dándole un significado y no otro, creyendo ver incluso símbolos.

²³⁹ Definición de paisaje dada en el preámbulo del Convenio Europeo del Paisaje, Florencia, 20 de octubre del año 2000. <http://www.mapama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/convenio.aspx>

La aspiración a la contemplación y disfrute del paisaje en las mejores condiciones posibles es un derecho que todos tenemos, junto al derecho de la contemplación de un bien perfectamente encajado en su entorno. La interconexión necesaria entre el monumento y su entorno otorgan a este un valor de imagen o paisajístico o ambiental único por su situación. Así, las obras que pueden adquirir este valor serán las que, por diversas razones (no todas de índole técnica o artística) requieren del entorno donde se ubican para llegar a ser plenamente lo que son. Se dan entonces dos estrategias proyectuales a valorar, según el arquitecto y paisajista Carlos Martner: "*naturalizar*" la arquitectura y "*arquitecturizar*" el paisaje.²⁴⁰

- 1 Naturalizar la arquitectura: se trata valorar si la obra ha incorporado las variables geográficas, de clima y de trabajo con los materiales que ofrece el lugar, haciendo de la "*integración con el lugar*", no una metáfora sino una realidad tangible.²⁴¹
- 2 Arquitecturizar el paisaje: complementariamente a la estrategia anterior, se valora si la obra ha dotado de atributos arquitectónicos a todo lugar donde prime la fuerza de la naturaleza.²⁴²

4.- Valor urbanístico

En muchos foros permanece vivo el debate acerca de si una obra arquitectónica puede considerarse motor de la regeneración y vitalidad urbana. Utilizaremos el caso de Bilbao y su "*Guggenheim*" para poner sobre la mesa la discusión sobre si las grandes infraestructuras culturales, iconos arquitectónicos o monumentos pueden actuar como motores urbanos. El llamado "*Efecto Bilbao*" ha adquirido popularidad global entre urbanistas, arquitectos y gestores de ciudades. Se suele denominar con este término el proceso por el que una ciudad periférica e industrial que a finales de 1990 se encontraba en una aguda crisis social y económica se transforma en menos de una década en una ciudad global, famosa por su actividad cultural y su calidad de vida y la de su entorno urbano. La mayor parte de las opiniones centran esta transformación en un hecho único: la creación del Museo Guggenheim Bilbao, construido por el arquitecto Frank Gehry.

El indudable éxito bilbaíno ha sido, paradójicamente, la causa intelectual de sucesivos fracasos en otros lugares. La propia fundación Guggenheim intentó repetir este efecto Bilbao en Las Vegas con otro museo paradigmático que no ha alcanzado, ni mucho menos, el impacto previsto. Pero el "*efecto Bilbao*", entendido como el poder omnímodo de un edificio único para revitalizar una ciudad, se ha extendido como inspiración, justificación o excusa de todo tipo de responsables políticos. Se ha escrito mucho sobre este efecto, como respuesta para entender el impacto que el Museo Guggenheim ha tenido como motor de transformación urbana y, en general, para entender el efecto que los edificios emblemáticos tienen en los procesos de renovación y reactivación urbana.

Si asumimos una relación causa-efecto directa y simple entre el edificio (y su carga combinada de glamour, arquitectos estrella, inyección financiera y propuesta cultural) y revitalización urbana, resulta difícil comprender por qué este éxito no se ha replicado una y cien veces. Existe tal vez una sencilla explicación: que el Museo Guggenheim no ha sido más que la punta del iceberg de un proceso de cambio urbano mucho más profundo y radical que ha operado en la vida cultural, social, política y económica de Bilbao. En pocos años esta ciudad ha reinventado su trama y dinámica urbana, ha desmantelado una estructura industrial tan potente como obsoleta haciendo emerger nuevos sectores de actividad económica (muchos de ellos asociados con las industrias creativas), y se ha convertido en un nodo cultural de primer orden. Estos cambios solo han sido posibles mediante la complicidad de numerosos actores políticos y económicos y el apoyo de buena parte de la población. Se ha necesitado no solo la ejecución de un edificio, sino otros procesos de cambio. Por tanto, el desarrollo y revitalización de Bilbao no es consecuencia directa de la construcción y operación del museo, sino de la confluencia de muchas actuaciones de gran calado en muy diversos ámbitos y, además, a lo largo de un extenso período de tiempo.

Un edificio solo, una arquitectura original, un Monumento Histórico Nacional protegido, no puede generar este cambio en un lugar. No creemos tampoco que las casas del poeta Neruda hayan tenido el poder mágico de la transformación inmediata de su entorno. Pero estas casas con una fuerte impronta histórica pueden generar desarrollo urbano a largo plazo: el patrimonio reconocido puede ser una arista

²⁴⁰ ELIASH, Humberto y LABORDE, Miguel: "Carlos Martner. Arquitectura y paisaje", Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Santiago de Chile, 2003: Pág. 23.

²⁴¹ Esta idea está presente en el organicismo de Wright, Aalto y la primera etapa de Niemeyer. Aquí no trata de imponer una naturaleza abstracta o idealizada, sino de armonizarla con una arquitectura concreta y real.

²⁴² Como ejemplos: la huella de los paisajes creados por Burle Marx o Barragán; su posición es la creación de entornos absolutamente culturales.

más (o eje) que contribuya al rescate de ciertas áreas urbanas próximas deterioradas. No solo los nuevos proyectos y desarrollos territoriales deben ser los generadores del desarrollo urbanístico.

Pero lo que sí sostenemos en esta investigación es que la interconexión entre la protección del patrimonio y la actividad urbanística otorgan al final al patrimonio un valor urbanístico que puede iniciar un proceso imparable de cambio y renovación del lugar. Cuando hablamos de valor urbanístico nos referimos a aquellas cualidades de un conjunto, sector, zona o área urbana, o de una ciudad, que las distinguen de otro por las características o aportes relevantes en cuanto a tipología, morfología, paisaje, historicidad, innovaciones funcionales en el contexto de su región, país o área geográfica. Pero también entendemos como valor urbanístico de un bien o monumento al resultado de una protección patrimonial eficaz junto con una legislación urbanística que la apoye y permita dinamizar su entorno.

Sobre los ejemplos que analizaremos en la Parte II de la tesis queremos significar que la protección como Monumentos Históricos Nacionales de las casas de Pablo Neruda junto con la legislación que la apoya, ha generado un cambio en el barrio o entorno donde se emplazan, extendido en el tiempo. Hay que poner en evidencia la relevancia de estas casas-museo como generadores de un dinamismo para la recuperación del entorno; es más, resulta urgente la recuperación del patrimonio en general para su aporte al progreso de una comunidad. En este contexto la protección del patrimonio cultural y la actividad urbanística deben ser políticas paralelas e interconectadas; por tanto, la valoración y recuperación del patrimonio cultural (como el realizado en tres de las casas de Neruda) resulta una cuestión sometida al entendimiento y coordinación entre la visión sectorial de la legislación de patrimonio cultural y el enfoque más integral de la legislación urbanística. ¿Qué conseguimos con esta comunión entre el patrimonio cultural protegido y la actividad urbanística? Que la administración urbanística pueda ordenar, por ejemplo, la utilización y/o aprovechamiento de los bienes inmuebles con criterios y técnicas propias, pero sin olvidar en ningún momento la legalidad de la que forma parte el ordenamiento sectorial del patrimonio histórico. El juego de los instrumentos y técnicas urbanísticas debe quedar al servicio más efectivo de los valores de protección del patrimonio, tal y como éstos aparecen formalizados y precisados en la legislación del patrimonio cultural. Se establece así una relación entre la protección sectorial del patrimonio y la ordenación urbanística. En los ejemplos que expondremos veremos lo importante de este valor adjudicado a las casas de Neruda como focos para la modificación estratégica de normativas regionales y comunales, gracias a su protección eficaz con la ley de Monumentos, junto con una legislación urbanística que la apoya.

5.- Valor tipológico:

El diccionario de la lengua española define tipología como: "*Estudio y clasificación de tipos que se practica en diversas ciencias*". También se define como la ciencia que estudia los tipos o clases, la diferencia intuitiva y conceptual de las formas de modelo o de las formas básicas. La tipología se utiliza mucho en diversos campos de la ciencia para definir sus categorías. Así, la tipología puede estar relacionada con la tipografía, la teología, la arquitectura o la arqueología, entre otros.

En arqueología, por ejemplo, la tipología es un método científico que estudia los diversos utensilios y otros objetos (cerámica, piezas de metal, industrias líticas y de los huesos, etc.) encontrados en las excavaciones, agrupándolos y ordenándolos o clasificándolos en función de sus características cuantitativas (medidas) y cualitativas (morfología, materias primas, técnicas de fabricación, etc.), con vistas a su distribución en clases definidas por tipos de modelo.

La tipología del paisaje es el estudio del contexto de los factores naturales y económico-culturales que influyen en él, con el fin de clasificarlos de acuerdo al tipo.

La tipología de texto se refiere a cómo se presenta un determinado texto. El aspecto tipológico de un texto se refiere al propósito para el cual fue escrito. Por lo tanto, las diferentes tipologías de texto son: narrativa, ensayo, descripción, información y prescripción.

En el ámbito de la arquitectura, que es el que nos compete, la tipología se define como el estudio de los tipos elementales que pueden formar una norma que pertenece al lenguaje arquitectónico. Pero ¿cómo definimos los tipos? Primero encontramos unos objetos aislados, diferentes. Su estudio, comprensión y sensibilidad dará lugar a que con el tiempo podamos, a través de su conocimiento y memoria, tipificar cada obra conscientemente. El simple acto de reconocer las tipologías, de darles origen, de descartar, de seleccionar entre varias opciones y agrupar en forma consciente acorde a sensaciones, ya sea de modo

liviano o profundo, nos da nota de un acto de conocimiento y de reconocimiento. El método del manejo de tipologías arquitectónicas ayuda a comprender la arquitectura como hecho histórico; permite la identificación, simplificación y ordenamiento de datos que facilitan su descripción.

Entendemos que la creación de tipos es una actividad netamente personal, en la cual se encuentran similitudes sensoriales, intelectuales e intuitivas que nos hacen percibir que, por ejemplo, dos obras poseen características en común. Estas características no se limitan a una simple morfología, sino que hablan desde una poesía más oculta, casi esencial, que nos transforma en locutores sensoriales de alguna connotación mediante la cual agrupamos conjuntos de obras. Es necesario destacar que las tipologías no son actos o leyes naturales, sino puramente artificiales e intelectuales, y que no son las que agrupan a las obras u objetos, sino que son los individuos en sus actos racionales-sensitivos los que dan el nombre de tipología al o a los conjuntos de relaciones planteados.

En nuestro caso las tipologías a las que hemos recurrido como abstracciones académicas de clasificación que facilitan el análisis de la obra de Neruda y que pueden ayudarnos a entender su hacer constructivo son:

- La *"arquitectura doméstica"* con influencia de la arquitectura mediterránea (exportada por el arquitecto Rodríguez Arias).
- La *"arquitectura vernácula"*, expuesta al describir el valor arquitectónico de Isla Negra.
- La *"casa-museo"*, para explicar el estado y funcionamiento actual de las casas. La tipología de casa-museo la hemos desarrollado y completado en el apartado *"Valores comunes de las cuatro casas. Valor tipológico: Casa-museo"* y en el apartado *"Valor funcional o útil"* en los tres casos expuestos relacionados con la Fundación Neruda.

6.- Valor funcional o útil:

"Lo útil" bajo la designación de comodidad y firmeza, fue estudiado ya por Vitrubio en el capítulo III del libro I cuando dice *"estos edificios deben construirse con atención a la firmeza, comodidad y hermosura"*.²⁴³ Un instrumento, por ejemplo un lápiz, tiene un valor útil por conveniencia: el lápiz es un objeto que vale para el dibujante, no como fin, sino como medio para obtener los trazos de su dibujo. En este caso el lápiz vale útilmente, tiene un valor útil de conveniencia; cuando el lápiz no tiene el grado de dureza que el dibujante requiere para producir su obra de arte, ese lápiz sigue valiendo útilmente, pero con valor negativo: es no conveniente para el predeterminado fin a que lo aplica su poseedor.

Hasta la fecha, lo útil en la arquitectura sigue vigente ya que, finalmente, cada proyecto y cada obra se convierten en algo útil, ya sea para sus destinatarios inmediatos o para la sociedad. Al considerar el valor de utilidad, estamos evaluando ya el patrimonio en tanto que sirve para satisfacer una función o necesidad concreta, individual o colectiva. Hay que subrayar también que un uso apropiado del bien favorece la conservación del mismo, mientras que una adaptación mal concebida suele causar su degradación. Este buen uso también posibilitará una buena gestión. La valoración funcional que se realice debe asegurar el buen uso del bien, ya sea conservando su función inicial o proponiendo nuevos usos que respeten su condición monumental. Por ejemplo, en el caso de las casas de Neruda, a la función inicial de casas privadas, le sucedió la de casas-museo y, finalmente, una propuesta de red de casas y lugares como patrimonio conjunto.

"Así, la conveniencia de mantener el uso anterior o determinar el carácter que ha de tener el nuevo, en caso de reutilización, deben analizarse desde su capacidad de servir para mantener vivo el monumento, que es el fin principal, pero también, por supuesto, desde la capacidad del monumento de asumirlo sin perder o ver debilitados sus valores documentales y significativos, es decir, su completa condición monumental".²⁴⁴

II.1.3.- Definición de los Valores Subjetivos

7.- Valor artístico. Lo estético

"Debe haber, pues, junto al interés por lo histórico en la obra antigua, algo más que reside en sus características específicamente artísticas, es decir, en lo referente a la concepción, a la forma y al color... es

²⁴³ VITRUVIO Polión, Marco Lucio: "Los diez libros de Arquitectura", Alianza editorial, Madrid, 1995: Pág. 73.

²⁴⁴ GONZÁLEZ Moreno- Navarro, Antoni: "La restauración objetiva", EDIM, Barcelona, 1999: Pág. 33.

evidente que además del valor histórico que los monumentos poseen para nosotros, existe también un valor puramente artístico que se mantiene, independientemente de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución...¿Es este valor artístico un valor objetivamente dado en el pasado como el valor histórico? ¿O se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo contempla, que lo crea y lo cambia a su placer?".²⁴⁵ Estas preguntas, planteadas por Aloïs Riegl en 1903, siguen vigentes. Nos inclinamos por la concepción más reciente, que mide el valor artístico de un monumento por su proximidad a las exigencias modernas del arte, las cuales varían incesantemente de un sujeto a otro y de uno a otro monumento.

La arquitectura, afirma Kant en "*La Crítica del juicio*"²⁴⁶, "*expone conceptos de cosas que solo por el arte son posibles*". Kant busca fundamentar la estética, que él supone fuera del conocimiento y de la moral, como algo especial. El juicio estético, según Kant, deja subsistir libremente lo que existe fuera, y está dictado por el placer que se espera conseguir del objeto como tal, al margen de cualquier otra consideración. Esto coloca al juicio estético en una posición independiente: el objeto no tiene como base un concepto, sino que éste se relaciona directamente con el sentimiento en el sujeto. Pero además también lo hace desinteresadamente, ya que la satisfacción estética no tiene interés; a diferencia de los otros juicios, solo se complace con la contemplación. Hasta este momento nunca nadie se había planteado antes establecer un principio independiente para la estética: el arte o era un problema del conocimiento o lo era de la moral, pero no algo que pudiera fluir por sí mismo. Los juicios estéticos según Kant, expresan un modo de sentir las cosas, por lo que el a priori estético será el a priori de la idea, la finalidad. Sigue analizando que la finalidad estética es objetiva, no concibe objetos, ni concibe fines de la naturaleza. La finalidad estética es una finalidad sin concepto, una finalidad sin fin. Lo bello, el arte no es ni bueno, ni útil, ni malvado, ni es un oficio ni un artificio, etc. Sin embargo, sostiene Kant, tiene una finalidad y esta es el espíritu y libre juego. Así pues, el juicio estético tiene su base en el sentimiento y este sentimiento encuentra su principio en el idealismo de la finalidad. En la adecuación de lo bello con el sujeto, en el juicio estético, por el cual encontramos algo bello, no hay satisfacción sino agrado desinteresado. Lo bello no es reconocido como un valor absoluto, sino que guarda sólo relación con el sujeto.

En los tiempos del Humanismo, Nicolás de Cusa²⁴⁷ (1401-1464) había afirmado ya que la función del arte consiste en ordenar y reunir la materia para darle unidad y forma a la diversidad; que, por el arreglo, unión y modelación de los elementos, el artista trae a la existencia cosas que la naturaleza no creó, y que de otro modo no podrían existir. A este género pertenecen también los cuerpos arquitectónicos.

Nicolás de Cusa muestra un gran interés por los problemas de la creación, la mimesis, la percepción visual y la variedad. La característica fundamental de su planteamiento es la utilización de metáforas vinculadas a las artes plásticas, ciencias ópticas y matemáticas. La estética de Nicolás de Cusa y la práctica artística y teórica del Renacimiento son componentes de un paradigma común y, aunque los objetivos de la filosofía mística y el arte son diferentes, los medios para sus logros pueden ser similares y mutuamente esclarecedores. Cusa no era el único que pensaba así. ¿Quién puede negar que un edificio bueno y correcto puede hacerse de otro modo que por medio del arte?, se preguntaba también León Battista Alberti. La naturaleza ha creado el mármol, la madera, los diversos materiales empleados para dar realidad a los objetos de la arquitectura. Pero la forma de estos objetos es el producto del arte. Todas sus estructuras y todos sus perfiles son el fruto de la creatividad humana.²⁴⁸

Sócrates pensaba que una cosa es bella cuando resulta adecuada a su uso. Relata el filósofo griego Jenófanes que para Sócrates el escudo es bello cuando asegura una buena protección, la lanza y hasta el cesto de basura son bellos cuando cumplen óptimamente su función. Sócrates extendía este concepto de lo bello utilitario a la arquitectura: la casa más bella es aquella que nos proporciona el abrigo más placentero y en la cual podemos guardar tranquilamente nuestras posesiones.²⁴⁹ Esta posición se

²⁴⁵ RIEGL, Aloïs: "El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen", (traducción de Ana Pérez López), 3a ed., La Balsa de la Medusa 7, Madrid, 2008: Pág. 26.

²⁴⁶ KANT, Immanuel: "Crítica del juicio" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime", (traducido por Alejo García Moreno y Juan Rovira), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital basada en la edición de Madrid, Librería de Iruvredra, 1876. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5p8>.

²⁴⁷ REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Humanismo a Kant), tomo II. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 61-65.

²⁴⁸ *Ibid.*, Págs. 50-61.

²⁴⁹ PLATÓN: "Hippias Mayor", Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, Madrid, 1981. "Hippias mayor", también conocido como ¿Qué es lo bello?, es uno de los diálogos de Platón. Perteneció a la serie de los "Primeros Diálogos", escritos en la época en que

radicalizó en la Edad Media, cuando, con base en el criterio moral, algunos autores solo valoraban en las cosas elaboradas la utilidad, *"el provecho para la presente vida"*. Juan Crisóstomo, a quien pertenecen estas palabras, insistía en que *"las artes tienen por función procurarnos o fabricarnos las cosas necesarias y que sostienen nuestra vida"*, a la vez que incluía a la arquitectura en esta categoría: *"a ésta no le negaré yo nombre de arte si edifica casas y no teatros, y nos da en ellas lo necesario y no lo superfluo"*.²⁵⁰

La tesis de la belleza de las cosas dependiente de la adaptación a su finalidad se mantuvo también en la estética renacentista y postrenacentista, conjuntamente con la otra concepción, descendiente de Vitruvio, de lo bello coexistiendo con la utilidad. La utilidad no es belleza o parte de la belleza, sino algo simultáneo y distinto, aunque afín a ella. En 1751, antes de la publicación de *"La Crítica del juicio"* de Kant, Mendelssohn expresaba la misma idea de concordancia de lo bello con lo útil en el objeto arquitectónico. En la arquitectura, la belleza *"debe subordinarse a su primera determinación, a la comodidad y a la duración"*.²⁵¹

Empieza a prefigurarse en el Renacimiento una perspectiva teórica sobre la arquitectura, cuando Gian Lorenzo Bernini pensaba que, incluso en la presentación de los objetos comunes (como una fuente), el arte debe esforzarse por transmitir una idea y un sentido alegórico. Y juzgaba Bernini que en el arte no solo la forma es bella, sino también la concepción del diseño.

Le Corbusier intenta adentrarse en este proceso de recepción estética de la obra arquitectónica. La arquitectura, explica, es un arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. Sus formas primarias o sutiles, flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y los conmocionan. Una vez afectados, somos capaces de percibir más allá de las sensaciones elementales; y entonces nacen *"ciertas relaciones que actúan sobre nuestra conciencia y nos transportan a un estado de alegría (consonancia con las leyes del universo que nos gobiernan y a las cuales se someten todos nuestros actos) en que el hombre utiliza plenamente sus facultades de memoria, de examen, de razonamiento, de creación"*.²⁵² Existe la arquitectura, según Le Corbusier, cuando hay una *"emoción poética"*. Cuando el estremecimiento de los sentidos que la plástica de luz y sombras de las formas, de los materiales y de los colores nos provoca, lleva al reconocimiento de un principio *"axil"* de armonía que *"afecta a las profundidades de nuestro ser"*.²⁵³ Y el camino hacia la idea estética de la arquitectura comienza por la visión. En la producción visual, la imagen media entre las subjetividades del artista y del receptor, y abre una vía de comunicación entre los dos términos. Si las estructuras arquitectónicas *"no deleitan a la vista e informan a la mente, ninguna audacia técnica puede salvarlas de la carencia del significado"*,²⁵⁴ escribe Mumford.

La arquitectura como arte que expone *"conceptos"* de cosas (formas inmateriales, diseños internos) se vale de términos como *voluntad, fin, medio, bueno, utilidad, felicidad*, y aunque esté destinada a la utilidad, no debe reducirse solo a un problema de función, sino que debe ahondar en la percepción individual de lo bello y en la memoria colectiva.

Sobre los valores estéticos, que son motivo de esta investigación, encontramos en el libro *"Construcción de las ciudades según principios artísticos"*²⁵⁵, del arquitecto austriaco Camilo Sitte, publicado en 1889, una crítica a la intervención de las ciudades. Afirma que si en el orden técnico hemos avanzado, en el estético no: *"...hay que dar más importancia a la estética"*.²⁵⁶ Su objetivo es resaltar los valores estéticos de ciudades concretas de Austria, Alemania, Italia y Francia. En el libro se constatan los inconvenientes estéticos que presenta la ciudad contemporánea. El objetivo de Sitte radica en mostrar en qué medida la ciudad moderna podría irradiar belleza plástica a partir de lecciones extraídas de la ciudad antigua. Coincidimos con Sitte en la necesidad de una aproximación artística o estética para la construcción de la ciudad contando con el diseño de plazas y edificios bellos, con el fin último de su uso y disfrute.

el autor era aún joven. En el Hipias mayor, Sócrates e Hipias de Élide intentan precisar y encontrar una definición de lo "bello". Las tres respuestas de Sócrates son; la belleza es lo que es apropiado, la belleza es lo útil, la belleza es el placer que viene de ver y oír.

²⁵⁰ CRISÓSTOMO, San Juan: *"Homilías sobre el Evangelio de San Mateo"* (46-90), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956: Págs. 63-64.

²⁵¹ MENDELSSOHN, Moses: *"Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y de las letras"*, en A.G. Baumgarten y otros, *"Belleza y verdad, Sobre la estética y entre la Ilustración y el Romanticismo"*, Alba Editorial, Barcelona, 1999: pág. 269.

²⁵² LE CORBUSIER: *"Hacia una arquitectura"*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1998: pág. 8.

²⁵³ *Ibíd.*, pág. 181.

²⁵⁴ MUMFORD, Lewis: *"Arte y técnica"*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961: pág. 90.

²⁵⁵ SITTE, Camilo: *"Construcción de las ciudades según principios artísticos"*, Editorial Canosa, Barcelona, 1926.

²⁵⁶ *Ibíd.*, Pág. 194.

En resumen, este valor estético tiene que ver con el beneficio que genera en una comunidad el estar en presencia de un objeto que se considera bello. Se relaciona con el estilo y la calidad de diseño, las formas, los usos y los tipos de materiales que encuentra un observador al contemplar un objeto. En algunos casos se puede hacer una agrupación según los diferentes "estilos" arquitectónicos que se han sucedido a través de los años en un *bien*. Estos valores pueden no solo reflejar un estilo determinado, sino expresar también una técnica de realización, la habilidad de un artista, etc, y pueden ser de diferente naturaleza y de diferentes proporciones; pero todos despertarán en el observador placer estético.

Se condensan aquí aquellos valores artísticos que poseen ciertos elementos del patrimonio o el patrimonio en su totalidad. Son valores, en nuestro caso, ligados a lo arquitectónico, pero al estar incorporados al patrimonio, además de garantizar su conservación, se debe asegurar la continuidad del rol que cumplen. Este valor artístico o estético, proporciona una base de información fundamental para la estrategia a seguir en una posterior intervención en el bien o monumento.

8.- Valor económico. Valor de uso y valor endógeno

En los primeros escritos de la economía clásica Adam Smith²⁵⁷ y David Ricardo introdujeron algunos análisis acerca de la inversión en las artes, pero no consideraron que el sector cultural pudiera generar riqueza, y tampoco lo concibieron como un contexto productivo. Los preceptos y presupuestos de los que partía la economía clásica hacían del fenómeno artístico algo improductivo e irracional.

Con la aparición de las grandes transformaciones sociológicas a finales del siglo XIX y principios del XX, momento en el que el tiempo de ocio comienza a tener un papel importante en el sustento del modelo productivo de la era industrial, la cultura empieza a encontrar su lugar en el ámbito de los estudios económicos. Una de las conquistas sindicales más importantes del siglo XX propició que desde el año 1919 la jornada laboral estuviera regulada; los trabajadores no debían dedicar más de 8 horas diarias y 48 horas semanales a su trabajo. Esta nueva parcelación del trabajo liberó tiempo de ocio que los trabajadores podían rellenar con actividades culturales y lúdicas que, en principio, no tenía por qué estar relacionados con sus tareas en la cadena de producción. Se consolidaba así un estatus de obrero identificado con una nueva cultura del trabajo que incluía la posibilidad de contar con momentos de escape y liberación de la cadena de producción. Con esto emergió la necesidad de separar el tiempo laboral del tiempo de ocio, propiciando el nacimiento y consolidación de un sector empresarial dedicado a ofrecer productos y servicios culturales. Ese elemento de lujo que en otro momento no formaba parte de los estudios económicos empezó a tomar cuerpo y sentido en los nuevos escenarios de reordenación social y económica. El momento de mayor acercamiento de la cultura al mercado y de la introducción de los saberes de lo social al espacio de producción tiene lugar en la segunda mitad del siglo XX. El giro radical en los modelos de producción actuales y los elementos fundamentales que lo han facilitado se centran en haber situado en primer término un recurso que parecía relegado a un segundo plano: el conocimiento. Los fenómenos socio-económicos van transformando así los modelos de producción, que entran a dialogar de manera mucho más próxima con la esfera cultural y social. Esta situación despierta el interés de los economistas, que paralelamente van desarrollando sus propios análisis de estas relaciones.

Baumol y Bowen, publica en 1966 el libro "*Performing Arts: The Economic Dilemma*",²⁵⁸ considerado obra fundamental de la economía del arte y referente bibliográfico ineludible de los principales autores de la economía de la cultura. En él encontramos el famoso "*mal de Baumol*", fenómeno que analiza la pérdida

²⁵⁷ SMITH, Adam: como uno de los mayores exponentes de la economía clásica, observó que la división del trabajo aumenta su productividad y, por tanto, la capacidad para producir bienes que generan bienestar y riqueza a la población, extendió la productividad a la industria y puso fin a la idea de que sólo el trabajo aplicado a la actividad agrícola genera riqueza. Sin embargo, pensaba que el producto intangible de ciertas actividades de servicios no contribuía a la acumulación de capital y al crecimiento de la riqueza. No obstante, Smith consideraba que la educación y las artes eran muy beneficiosas para la sociedad: la primera vigoriza la mente, mientras que las segundas dan placer a los individuos y alimentan las posibilidades de pensamiento crítico, lo que sin duda imprime un carácter excepcional a las artes. Pero no incluyó las artes entre los bienes y servicios en los que el gobierno podía intervenir, como la defensa, la justicia y la educación. Smith, sostuvo que el arte podía dejarse a la iniciativa privada, sin participación del Estado, con dos argumentos: el gobierno puede limitar el desarrollo del pensamiento creativo de los individuos a través de la censura; el gobierno no dispone de un mecanismo que haga coincidir sus decisiones con los deseos de los individuos. Hay razones ligadas al contexto económico y social de la época que ayudan a entender sus argumentos; las artes estaban en manos privadas y estaban en pleno florecimiento.

²⁵⁸ BAUMOL, William y BOWEN, W.: "*Performing Arts. The Economic Dilemma*", Twentieth Century Found, Nueva York, 1966.

progresiva de la productividad de las artes escénicas y del espectáculo en vivo respecto del resto de sectores económicos, hecho que explica su encarecimiento progresivo.²⁵⁹

Sólo diez años después (mediados de los sesenta, principios de los setenta del siglo XX), en 1976 se inicia la publicación del *Journal of Cultural Economics*. Los temas de ese primer número cubrían dos aspectos críticos en el momento: la naturaleza y las características de los bienes y servicios culturales, y la financiación de las artes escénicas. Los textos que aparecieron a finales de la década de 1970 también ponían el énfasis en esos temas (Netzer, 1978, y Throsby y Withers, 1979).

Igualmente se creó una *Association for Cultural Economics* cuyos estatutos se modificaron en 1993, cuando adoptó su nombre actual, *Association for Cultural Economics International* (ACEI)²⁶⁰. No podemos dejar de mencionar tampoco que en el *Journal of Economic Literature* ha aparecido una sección específica dedicada a la cuestión de la economía de la cultura. Todo ello revela la existencia de grupos de economistas que, provenientes de diversos campos, se han interesado por el tema.

En los "*Principios de economía*",²⁶¹ Marshall consideró que las "*ramas del arte que se relacionan con la vista*" eran de interés particular, y que su desarrollo tenía efectos positivos sobre los métodos de los negocios, los procesos de manufactura y la habilidad de los artesanos. También juzgó conveniente invertir fondos públicos y privados en la educación de la población. Con respecto al análisis económico de los bienes culturales, advirtió dos particularidades:

Primera, en la exposición de la *Ley de la utilidad marginal decreciente*, observó: "*Sin embargo, en esta ley existe una condición implícita que se debe aclarar: es preciso admitir que el tiempo no ha de producir ninguna alteración en el carácter o gustos de la persona. No constituye, por tanto, una excepción a la ley el hecho de que el hombre que oye con frecuencia buena música ve aumentar su afición por ella, de que la avaricia y la ambición son a menudo insaciables, ni el que la virtud de la limpieza y el vicio de la embriaguez aumenten a medida que se van practicando. Esto se debe a que en tales casos nuestras observaciones se refieren a cierto período de tiempo, y el hombre no es el mismo al principio y al final de dicho período*"²⁶². Este aspecto singular se convertiría en uno de los principales temas de análisis de la economía de la cultura: ¿qué sucede si las preferencias cambian como resultado de la experiencia en el consumo? Segunda, en su análisis del equilibrio entre la oferta y la demanda, Marshall destacó aspectos que hoy son claves en la formación de precios en el mercado del arte.

Durante los años 70 surgen un número importante de autores y escritos que centran su campo de estudio en la *economía de la cultura*, concebida ya como una subdisciplina oficial del campo económico.²⁶³ De acuerdo con Ginsburgh²⁶⁴, la economía de la cultura aún está en su infancia, pues su objeto no está bien definido y se sitúa en el cruce de varias disciplinas: historia y filosofía del arte, sociología, derecho, administración y economía. Pero su posición relativa dentro de la ciencia económica le da un amplio potencial de desarrollo.

Ruth Towse define la economía de la cultura como "*la aplicación de la economía a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales*".²⁶⁵ Bruno Frey sugiere que la economía del arte o de la cultura se puede enfocar desde dos puntos de vista: "*el análisis de aspectos económicos o materiales de las actividades artísticas, y llevado al extremo, de las transacciones monetarias en el arte*"; y "*la aplicación al arte de la metodología 'económica', o más bien, del método de la 'elección racional'*".²⁶⁶

En un marco descriptivo, el primer punto de vista busca cuantificar la importancia de las actividades artísticas y culturales en términos de flujos de ingresos y empleos generados en la economía: "*En cierta medida, las actividades culturales también influyen en la economía, por ejemplo, cuando festivales como el*

²⁵⁹ Este dilema, llamado enfermedad "de los costos" o "de Baumol", es uno de los principales temas de desarrollo teórico y empírico de la economía de la cultura. Marcó el énfasis durante las décadas de 1960 y 1970 de la literatura económica sobre las artes escénicas (teatro, orquestas sinfónicas, grupos de cámara, ópera, danza). Y ha sido esgrimido desde el inicio para justificar la subvención pública o privada de las artes.

²⁶⁰ Ver página Association for Cultural Economics International (ACEI). <http://www.culturaleconomics.org>.

²⁶¹ MARSHALL, Alfred: "Principios de economía", 1890, Aguilar, Madrid, 1954.

²⁶² *Ibíd.*, Págs.121-122.

²⁶³ La subdisciplina primero se denominó economía del arte; el término arte se restringía a las artes escénicas relacionadas con la alta cultura y quedaban al margen el patrimonio cultural y las industrias culturales, luego se acaba utilizando el término Economía de la cultura, en vez de las artes, como reflejo de la ampliación del ámbito de estudio.

²⁶⁴ GINSBURGH, Victor A.: "Economics of Art and Culture", N. Smelser y P. Bal-37. tes, eds., International Encyclopedia of the Social and Behavioural Sciences, Amsterdam, Elsevier, 2001.

²⁶⁵ TOWSE, Ruth: "A Handbook of Cultural Economics", Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2003. Publicado en español como Manual de economía de la cultura, Fundación Autor, Madrid, 2005.

²⁶⁶ FREY, Bruno: "Art and Economics", Heidelberg, Springer-Verlag, 2000. Publicado en español como "La economía del arte", La Caixa, Barcelona, 2000.

de Salzburgo o Verona atraen gran cantidad de visitantes a estas ciudades. Esa relación entre la economía y el arte es evidente y no necesita más comentario”.²⁶⁷ El segundo punto de vista aplica las herramientas económicas a las actividades artísticas y culturales, incluida la política cultural: “En principio, el arte y la cultura están sujetos a la escasez, es decir, no son bienes libres; proporcionan “utilidad” a los individuos que los demandan, y necesitan recursos para su creación. Tan pronto se observan expresiones de preferencias en los individuos (el deseo de pagar por una entrada de teatro, pintar un cuadro para venderlo o incluso tocar el piano por placer), el economista puede analizar el comportamiento de quien ofrece arte y cultura y de quien los demanda. También le es posible investigar la cuestión, que tanta curiosidad inspira, de cuál sería la mejor manera para que los gobiernos promocionaran el arte”.²⁶⁸

Para cerrar estas mínimas referencias a los análisis económicos de la cultura nos parece importante destacar la que consideramos una interesante línea de investigación, la cual se encuentra magníficamente tratada en la obra más reciente de cuantas hemos citado en estas consideraciones.

Nos referimos al libro “Economía y cultura”²⁶⁹ de David Throsby. Se analiza que en un mundo en proceso de globalización como el actual, los imperativos económicos y culturales son dos de las mayores fuerzas que conforman la conducta humana. Este libro considera la relación entre la economía y la cultura como parte del discurso intelectual y como sistema de organización social. Examina tanto las dimensiones económicas de la cultura como el contexto cultural de la economía, basándose en el fundamento de la teoría del valor, y desarrolla las nociones de valor económico y “valor cultural” como principios subyacentes para la integración de ambos campos. La naturaleza del valor cultural es la piedra angular de la relación entre economía y cultura, en el plano económico y en el socio-cultural.

Existe hoy en día una fuerte demanda de identificación y de medición de un valor económico del patrimonio y también de un valor socio-cultural. Cuando contemplamos la historia del concepto de patrimonio, sobre todo el modo en que los países han aplicado las políticas de protección, el tema económico se halla bastante ausente excepto en el análisis de los costes necesarios para renovar o mantener el patrimonio. Toda obra, sea del tipo que sea, lleva aparejada a su consideración artística, como condición imprescindible, la de un valor económico factible, aunque variable en el tiempo como el de cualquier otro producto. Los valores “positivos” que fueron utilizados entonces como referencia eran solo los valores históricos y artísticos.²⁷⁰ Este doble criterio, artístico e histórico, fue la base para asignar un valor al patrimonio, y por consiguiente la atención y quizás después un esfuerzo financiero.

Por otro lado, con el creciente reconocimiento de la salvaguarda del patrimonio, se plantea el problema de su uso. Riegl²⁷¹ había reconocido este problema hace más de un siglo, lo que le llevó a distinguir entre el culto antiguo y el culto moderno de los monumentos. Dice que de los monumentos que hemos heredado hoy en día existen dos tipos:²⁷²

- 1.- Algunos que continúan celebrando las razones por las que fueron creados: como la Columna de Trajano en Roma, que fue construida para celebrar la victoria del emperador frente a los

²⁶⁷ Ibid., Pág. 34.

²⁶⁸ Ibid., Págs. 14-15.

²⁶⁹ THOSBY, David: “Economía y cultura”, Editorial Akal, Madrid, 2003.

²⁷⁰ Se debe conservar un patrimonio porque ilustra la historia de un territorio o de una comunidad, y esto ha contribuido a mantener un sentimiento de pertenencia y de destino común; y, además, se debe conservar porque es un monumento o un objeto que testifica el valor artístico, mientras que otros no lo tienen. Estas teorías han permitido que se haya intervenido en gran parte del patrimonio.

²⁷¹ Volvemos a nombrar al historiador vienés que aportó teorías profundas sobre el concepto de monumento histórico, cuyas reflexiones y teorías sentaron las bases del actual pensamiento. La estructura que emplea el autor en su ensayo “El culto moderno a los Monumentos” consiste en la oposición de dos categorías de valores en cuyo interior se definen a su vez otros valores más explicitados: “valores rememorativos”, que surge del reconocimiento de la pertenencia del monumento al pasado histórico; y “valor de contemporaneidad”, que adquieren los monumentos con independencia de su pertenencia al pasado, quiere decir que la mayoría de los monumentos pueden satisfacer necesidades materiales o de utilización como cualquier creación contemporánea. Dentro de los valores rememorativos aparece el valor de antigüedad (reconocimiento y aprecio de los signos impresos que ha dejado el tiempo en el monumento); valor histórico (este valor reside en que representa una etapa determinada, así este valor histórico es mayor cuanto menos sea la alteración sufrida en su estado originario); y valor rememorativo intencionado (no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre vivo en la conciencia de la posteridad). Dentro de los valores de contemporaneidad aparece el valor instrumental (valor que se le otorga al monumento teniendo en consideración su capacidad de satisfacer necesidades materiales y funcionales) y el valor artístico (para Riegl un valor subjetivo, valor de contemporaneidad en cuanto el monumento satisface espirituales y estéticas del presente).

Ver libro RIEGL, Aloís: “El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen”, (traducción de Ana Pérez López), 3a ed., La balsa de la Medusa 7, Madrid, 2008.

²⁷² Ibid., Págs. 33-34.

dacios; esta intención nunca se ha cambiado, aun habiéndole añadido el reconocimiento de un valor artístico excepcional (que ya tenía sin duda en aquel momento).

2.- Los monumentos que han perdido su finalidad original: un monasterio en desuso, un almacén marítimo, un hospital militar, etc., tienen hoy en día un valor histórico o artístico innegable, pero el propósito para el que fueron construidos ha desaparecido.

En este segundo grupo de monumentos se incluyen las casas de Neruda, al haber sido transformadas de casas privadas a casas-museo. Por tanto, su conservación no se encuentra garantizada a menos que estén protegidas como Monumentos Históricos; o bien si les otorga un nuevo propósito: transformarlos en museos, hoteles, centros culturales, etc.

Así que Riegl distingue entre un culto antiguo: cuando el monumento ha conservado su propia finalidad; y un culto moderno: cuando se debe dar un uso a los monumentos que hemos heredado. Esta identificación del uso resulta fundamental para la futura conservación. De hecho, el mantenimiento requiere un esfuerzo financiero elevado, y aunque los Estados, las autoridades locales o los mecenas estén dispuestos a ello, la larga lista del patrimonio a proteger exige más recursos financieros, especialmente cuando los gastos de conservación también aumentan. Hallar nuevos recursos es esencial para garantizar la conservación adecuada de un bien, lo que significa otorgarle nuevos usos.

Hoy en día se ha avanzado en estos conceptos, distinguiéndose entre el *valor de existencia* y el *valor de uso* del patrimonio. El *valor de existencia* es el que presenta un monumento independientemente de su uso. Es un valor en sí mismo, unido a la existencia misma del monumento, en cierto modo disponible para todos, semejante a un bien público o colectivo (la Mezquita de Córdoba posee un valor en sí mismo, independientemente del número de sus visitantes y los ingresos que genere). Junto a este valor de existencia, existe un valor de uso definido como la aptitud que posee un objeto para satisfacer una necesidad, que consiste, por ejemplo, en el hecho de que el monumento sea visitado, reorganizado como hotel, museo o sala de conferencias, etc. Aquí los valores son apropiados para cada uno de los usuarios mediante los servicios prestados y, en contrapartida, por los ingresos que conlleva. El consumo público de los valores de existencia corresponde a la aglomeración del consumo privado de los valores de uso, y a la subvención de las entidades públicas se agregan los ingresos de la actividad. Así que percibimos claramente detrás del valor de uso el mismo principio del valor económico. (El valor económico total es la suma del valor de uso, actual o potencial, y del valor de existencia: $VET = VU + VE$).

Al principio el monumento está ya dotado de un valor de existencia, pero no de un valor de uso. Esta situación es arriesgada porque la conservación del patrimonio depende de la financiación pública o de donaciones privadas. El mecenazgo de las empresas está sujeto también a imprevistos financieros y necesidades de comunicación de las empresas.

Luego aparecen de manera creciente los valores de uso directamente asociados al uso del patrimonio cultural, como los ingresos obtenidos de las visitas. Tenemos entonces un sistema dual: valor de uso (o servicios prestados) financiados con los ingresos monetarios de la actividad, y valor de existencia (el mantenimiento del monumento) que continúa siendo financiado por los recursos no mercantiles.

La realidad actual muestra que como las subvenciones y ayudas públicas e incluso las privadas disminuyen, se pide que los valores de uso cubran no sólo la producción de servicios, sino la misma preservación de los monumentos.

Cuando hablamos de valores de uso, se considera una amplia variedad de valores posibles. Todo el mundo piensa en el turismo, que constituye para los representantes locales una fuente importante de valor económico. Para ello se parte de las posibles contribuciones del patrimonio cultural en el desarrollo sostenible. Vemos entonces que aparecen múltiples valores económicos, aunque de diferentes grados: algunos aparecen como valores directamente económicos; otros se usan por razones sociales, medioambientales, etc.

El patrimonio cultural distingue tres maneras de ver el desarrollo económico de los territorios: como fuente de actividades, como palanca para la creatividad y como factor de atracción. En los tres casos es posible identificar valores que pueden ser codificados, sea de manera directa o indirectamente: ²⁷³

- 1 Como fuente de actividad: es el reconocimiento más inmediato de un valor económico del patrimonio cultural. Viniendo a gastar su dinero en un determinado territorio para hacer una visita a un monumento, a un museo o a un paisaje, los turistas crean un flujo de gastos, de actividades y puestos de trabajo que generan desarrollo e ingresos. Los consumidores se mueven

²⁷³ GREFFE, Xavier: "El valor económico del patrimonio". Manual Atalaya, Apoyo a la Gestión Cultural, <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/valor-economico-patrimonio>.

para consumir el producto; esta contribución a través del turismo para crear ingresos y empleo resulta significativa.²⁷⁴

- 2 Como fuente de atracción: un segundo valor económico deriva de que los territorios con un patrimonio cultural pueden atraer no sólo a turistas, sino también a nuevos residentes y a la inversión, por supuesto siempre que este patrimonio cultural se mantenga y valore. La idea es que el desarrollo del patrimonio cultural podría mejorar la calidad de vida de los habitantes, y de tal modo atraer otras actividades²⁷⁵.
- 3 Como fuente de creatividad: el patrimonio cultural también puede generar un ambiente creativo manifestado en las capacidades excepcionales de ciertos individuos capaces de mezclar las referencias y los valores, transponerlos de un área a otra para obtener un beneficio, mirar las cosas que ya se han visto desde otra perspectiva, etc. A este modo transversal de considerar la creatividad se añade la capacidad de saber cómo responder a los eventos imprevistos²⁷⁶.

Al analizar este valor de uso nos interesa resaltar el ejemplo de patrimonio cultural como base de desarrollo endógeno y su aportación a la construcción del desarrollo local, gracias a su reconocida capacidad de atracción y actividad. Este desarrollo endógeno es interpretado como el resultado del deseo de "vivir, trabajar y decidir el destino de la propia comunidad territorial", la necesidad por parte de cierto número de agentes sociales y de poderes públicos locales de responder al desafío del desempleo y la confianza en las pequeñas dimensiones. Ver el patrimonio cultural desde otros espacios que no se limiten a la estética, significación histórica y comprensión del pasado (valores ya referidos) sino que involucren la esfera económica y social. La cultura posee un valor en la sociedad más allá de su contribución económica (como veremos con el valor de identidad), pero no cabe duda de que las artes y la cultura utilizan recursos económicos y, por tanto, pueden ser analizadas científicamente.

Como ejemplo del interés actual sobre el tema mencionaremos a Kenia García Baltodano. En su tesis de doctorado "El patrimonio cultural como base para un modelo de desarrollo endógeno. La herencia cultural del período liberal en Costa Rica (1870-1940) como capital cultural. Un estudio de caso",²⁷⁷ propone entender al patrimonio cultural como recurso a aprovechar en términos económicos, mediante el análisis de la posible creación o consolidación de actividades productivas que tomen como base temática un período específico de la historia, y que consideren como puntos de partida la conservación y la puesta en valor de estos recursos. Todas las aportaciones culturales con el tiempo se convierten en parte de un patrimonio susceptible de ser revalorizado, y finalmente, pueden representar una opción para el desarrollo endógeno. Se trataría de llegar a un círculo virtuoso en el que economía y cultura mantengan una relación estrecha y positiva. Los lineamientos que favorezcan el desarrollo endógeno deben basarse tanto en compromisos de conservación, gestión y puesta en valor del patrimonio en forma creativa, como en criterios de planificación estratégica y sostenibilidad. La generación de conocimiento en torno a los nuevos modelos de desarrollo endógeno es el principal aporte teórico de esta tesis, con un balance de iniciativas culturales que son una fuente de ingresos para muchos grupos y a la vez un medio para conservar y poner en valor el patrimonio. Así la autora confirma su hipótesis sobre la potencialidad del patrimonio para promover el desarrollo endógeno. Las capacidades y potencialidades del patrimonio no solamente son determinantes de identidades como veremos, sino que bien estructuradas, planificadas y gestionadas desde su interpretación cultural se convierten en un elemento más de competitividad para la atracción del público.

Creemos que el patrimonio construido generado por Neruda tiene un valor de existencia innegable y, sobre todo, un gran valor de uso; en este caso el uso no puede definirse solo por la función, porque el espacio vivido, complejo y diversificado del usuario incorpora asimismo aspectos multifuncionales, enlaza en una unidad formas y estructuras (percepciones y concepciones). También veremos que todo el patrimonio del poeta genera un desarrollo económico que actúa como fuente de actividad, atracción y creatividad.

²⁷⁴ Hablaremos de este punto cuando analicemos la gestión de las casas-museo de Neruda a través de la Fundación Neruda.

²⁷⁵ Como ejemplo: el programa de renovación de las ciudades del Magreb y del Mashreq implementadas por el Banco Mundial: al renovar las zonas monumentales antiguas, se ha dado una nueva oportunidad de vida a estas ciudades, no sólo porque se ha mejorado el nivel de vida, sino porque se les da una imagen fuerte y positiva. Otro ejemplo más cercano, el caso de Sevilla.

²⁷⁶ GREFFE, Xavier: Entrevista, ¿Qué es una ciudad creativa? <https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=libros%20xavier%20greffe>

²⁷⁷ GARCÍA Baltodano, Kenia: "El patrimonio cultural como base para un modelo de desarrollo endógeno. La herencia cultural del período liberal en Costa Rica (1870-1940) como capital cultural. Un estudio de caso", Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Geografía, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

Este valor subjetivo se sustentará en cada ejemplo desarrollado en la Parte II de la tesis, que enlaza además con el tema de la gestión de un bien. (Parte III)

9.- Valor de identidad

9.1.- Valor de identidad (basado en el reconocimiento)

El concepto de identidad (cultural o social) tiene un lugar central como objeto de estudio de la sociología, la antropología, la psicología y la historia. El concepto es definido por el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en lo que nos compete, como "*conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás*", o como la "*conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás*". Los aspectos centrales del concepto, según cada disciplina, adquieren connotaciones diversas respecto de sus características, de cómo se constituye, de cómo cambia, de las relaciones entre la identidad individual y la colectiva, de las relaciones entre identidades de diferentes comunidades y grupos humanos.

Consideramos los procesos de identidad como la toma de conciencia por parte de los diversos grupos sociales de que poseen formas de vida específica, relevantes y representativas. En este sentido la identidad entra en relación dialéctica con la cultura y el patrimonio.

La identidad es una construcción social que se fundamenta en la diferencia, en los procesos de alteridad (capacidad de ser otro) o de diferenciación simbólica. Su imagen se conforma desde la percepción interior y desde la visión exterior. Por una parte, está el cómo nos vemos; por otra, el cómo nos perciben. La identidad alude a un sistema cultural (tradición y patrimonio) de referencia y apunta a un sentimiento de pertenencia. Es decir, la identidad se fundamenta en una construcción real y en una construcción ideológica, que jerarquiza y fetichiza unos símbolos supuestamente propios mediante los que se canalizan, cada cierto tiempo, las energías y los sentimientos colectivos; porque los procesos de construcción de las identidades son, como observara Juan José Pujadas,²⁷⁸ procesos ideológicos (conjunto de representaciones, valores, creencias y símbolos), procesos políticos (con la finalidad de marcar los límites entre nosotros y ellos) y procesos culturales (la historia y la tradición), que representan el vínculo genealógico y la herencia cultural. El valor de identidad incluye entonces claramente el valor social y el simbólico, si es que no son una misma cosa. Hemos intentado explicar cada uno de ellos por separado, aun sabiendo que se retroalimentan unos a otros.

Este valor de identidad lo relacionamos con la importancia que posee para una sociedad una obra construida como elemento aglutinador capaz de otorgar su definitivo valor patrimonial a un bien. Sin este valor una obra construida o arquitectura no llega a ser reconocida y apreciada en plenitud. ¿Qué otro fin mejor tiene la arquitectura si no es el de servir y de que nos sintamos identificados con ella? Es, pues, un valor relacionado con los lazos emocionales de la sociedad hacia los objetos, obra construida y sitios específicos que incluyen características como: edad, tradición, continuidad, conmemoración, leyenda. También pueden ser lazos sentimentales, espirituales, religiosos, patrióticos o nacionalistas. Al ser considerados como emocionalmente perceptivos, estos valores tienen un fuerte impacto en la salvaguarda, conservación y restauración de un bien. Este valor corre a cargo de la sociedad.

La arquitectura puede considerarse así como vínculo identitario entre personas, concepto muy unido a lo que se entiende como "*dimensión humana del patrimonio*". El patrimonio en cuanto sustancia identitaria supone un punto inicial para la unión entre personas vinculadas ya bajo una misma identidad, o como detonante en la construcción de nuevas identidades. De este modo, la unión de las experiencias personales con el patrimonio puede configurarse como cimiento para la construcción de identidades colectivas, que tienen como hito referencial una serie de experiencias significativas con el patrimonio. Este tejido de vínculos desde lo personal genera una red protectora del patrimonio, que permite su conservación y transmisión a futuras generaciones²⁷⁹.

²⁷⁸ PUJALDAS Muñoz, Joan Josep: "Identidad Cultural de los pueblos", Ediciones Eudema, (Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid), 1993: Págs. 63-65.

²⁷⁹ GÓMEZ Redondo, Carmen: "Patrimonio e identidad: La educación patrimonial como vínculo entre individuo y entorno", Texto sacado del I Congreso Internacional de La Educación Patrimonial en España y Europa, Universidad de Valladolid. pce.mcu.es/pdfs/CEPIntroIndice.pdf

9.2.- Valor social o antropológico

Dice Aristóteles: *"El ser humano es un ser social por naturaleza, y el insocial por naturaleza y no por azar o es mal humano o más que humano... La sociedad es por naturaleza anterior al individuo... el que no puede vivir en sociedad, o no necesita nada para su propia suficiencia, no es miembro de la sociedad, sino una bestia o un dios".*²⁸⁰ Lo que quiere decir Aristóteles es que a pesar de que cada hombre posee una dimensión individual conforme a la cual desarrolla su personalidad o su "ser", esta dimensión se halla inserta en la dimensión social por la que el hombre convive en comunidad desde que nace. Mientras que la sociedad hace referencia a una agrupación de personas, la cultura lo hace a toda su producción y actividad transmitida de generación en generación a lo largo de la historia, incluyendo costumbres, lenguas, creencias y religiones, arte, ciencia, etc. Social es lo referente a la sociedad, y sociedad es un grupo humano organizado hacia una cultura. Cultura es el modo de vida que lleva una colectividad organizada. Así que la sociedad es la colectividad humana que organiza para, en comunidad de medios, tender hacia un determinado *fin*, que es la objetivación de una cultura. Entendemos en esta investigación que la obra construida o arquitectura, para ser realmente arquitectura, debe servir a la sociedad. Es en definitiva un bien social, ya que su génesis radica en la satisfacción de necesidades biológicas, psicológicas, sociales y espirituales del hombre. Además, deberá responder a la cultura o al modo de vida de la sociedad organizada y adaptarse a ella.

En su libro *"Identidad Cultural de los pueblos"*,²⁸¹ y concretamente en el apartado *"Algunas tesis sobre la identidad aplicadas a los fenómenos de etnicidad"*, Joan Josep Pujaldas revisa en doce puntos las principales aportaciones sobre el tema de la identidad en Antropología Social, Sociología y Psicología Social: *"La identidad consiste esencialmente en la búsqueda de la idea de continuidad de los grupos sociales, a través de las discontinuidades, los cruces y los cambios de rumbo, en forma de una confrontación dialéctica constante entre el bagaje socio-cultural-simbólico identificado por el grupo como genuino y las circunstancias globales objetivas que enmarcan, constriñen o delimitan la reproducción del propio grupo".*²⁸² Sigue diciendo que esa *confrontación dialéctica* es la que marca el rumbo y ritmo en la reelaboración constante que ese grupo hace de su imagen, y los énfasis en tal o cual elemento del propio bagaje socio-cultural-simbólico del grupo se activan y seleccionan en función de marcos *contrastivos específicos* que marcan su destino. Añade que uno de los elementos fundamentales en las interacciones individuales con sujetos que pertenecen a distintos grupos es la capacidad de los individuos para decodificar los símbolos.

Hemos advertido ya una doble naturaleza en el patrimonio que nos ocupa (obra construida): la primera, su dimensión económica: sector cultural, industrias o bienes culturales; la segunda, su dimensión socio-cultural, lo que representa para la sociedad. Decir que la obra construida o arquitectura tiene valores sociales nos exige como primera pauta entender lo que significa "social" y después averiguar si dicha obra construida tiene o no capacidad para valorarse desde este punto de vista. Utilizaremos al patrimonio con todo su bagaje socio-cultural-simbólico como generador de identidades individuales y colectivas, para lo cual será imprescindible tener en cuenta el valor social del mismo.

Con estas premisas avanzamos la hipótesis de que este valor juega un papel importante en el establecimiento de la identidad social y cultural, en la interacción de la sociedad con el bien, dentro de una comunidad; genera además indirectamente la preocupación por el entorno local, lo que propicia el mantenimiento y la reparación del mismo, y suscita indiscutiblemente el interés popular.

9.3.- Valor simbólico:

*"Pero el significado de los contenidos simbólicos no es fijo ni eterno, varían con el tiempo. Así pues, por un lado, el objeto tiene la virtud de representar un mundo, el mundo del pasado del cual proviene; por otro tiene la facultad de acumular y llevar consigo a través del tiempo una gama diversa de significados que varían con el paso del tiempo a los ojos de los sucesivos curiosos que se interesan por el objeto".*²⁸³

²⁸⁰ ARISTÓTELES: De su "Política". Esta cita figura al principio de "El animal social", tratado de psicología de Elliot Aronson, Alianza Editorial, 2005.

²⁸¹ PUJALDAS Muñoz, Joan Josep: "Identidad Cultural de los pueblos", Ediciones Eudema, (Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid), 1993.

²⁸² *Ibíd.*, Pág. 63.

²⁸³ BALLART, Josep y TRESSERRAS, Jordi: "Gestión del patrimonio cultural" Editorial Ariel. Barcelona 2008: Pág. 22.

En toda sociedad el sujeto puede analizar, interpretar y comprender todo lo que le rodea por medio de las representaciones simbólicas que existen en la comunidad. Es decir, los símbolos son indispensables para el análisis social y cultural del espacio en que se encuentra el hombre, y a partir de la explicación simbólica de los objetos se puede adquirir una percepción global del mundo.

Al considerar los valores simbólicos del patrimonio, estamos abordando el patrimonio como vehículo de transmisión de contenidos e ideas, como medio de comunicación entre pasado y presente. Si es la acción del hombre la que permite que el patrimonio exista como tal, en una relación donde el patrimonio tiene valores referenciales, emblemáticos, emotivos y significativos, la persona que interviene al evaluar dichos valores debe hacerlo contando con la importancia que le otorga la sociedad. Esta sociedad pone en juego mecanismos de valorización/desvalorización de un objeto o bien en un momento histórico dado, y es a través de la dinámica de legitimación o deslegitimación, que el bien adquiere su estatuto de capital simbólico.²⁸⁴ Finalmente, el bien puede formar parte de la autodefinición personal. Esto quiere decir que el bien u objeto patrimonial puede despertar una propiedad simbólica, una unión en lo inmaterial, cargada de significados que definen al individuo. De esta manera, podemos decir: este patrimonio forma parte de mí porque me define, por la cantidad de experiencias individuales asociadas a él, por el afecto que siento por él, porque me veo en los significados que se han proyectado. Las "casas" en los ejemplos que veremos en esta investigación se convierten en un espacio íntimo de alto contenido simbólico, condensador de sentidos y emociones, donde el morador, el personaje que las habita, es un incansable trasmisor de ideas. En el caso de las casas de Neruda veremos una apropiación del espacio generado eminentemente simbólico. Este patrimonio será legitimado por la sociedad en la medida en que pueda considerarse capital simbólico y despertar un sentimiento identitario.

CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO. QUÉ SUCEDE EN CHILE EN LOS AÑOS DE VIDA DE PABLO NERUDA Y DESPUÉS, CONTADO A TRAVÉS DE LA FORJA DE LA IDENTIDAD NACIONAL, DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA MODERNIDAD Y DEL CONCEPTO DE PATRIMONIO.

En este último capítulo de la Parte I de la investigación se pretende narrar someramente el conjunto de circunstancias históricas que suceden en Chile a lo largo de los años de vida del poeta, como lugar geográfico donde Neruda regresa siempre después de sus largos viajes, tanto los voluntarios como los obligados por el exilio, y donde construye sus casas.

El contexto histórico se refiere a aquellas circunstancias que rodean los sucesos históricos y los pensamientos de las personas en el momento de presentarse ciertos hechos, y al modo en que influyeron en esos individuos y en dicho lugar. Tomar en cuenta el contexto histórico de un suceso pasado es importante, pues permite emitir un juicio de valor menos limitado y, aunque no dotado de veracidad total, ayuda a no deformar los hechos y a maximizar su valor en el tiempo. El contexto histórico nos permitirá, en este caso, entender mejor la sociedad en la que se movió el poeta y el porqué de la obra literaria y la obra construida de Neruda. Pero este extenso contexto histórico que abarca casi 100 años lo expondremos, más que nada, a través de la evolución del concepto amplio de identidad y de la forja de la identidad nacional chilena, no por puro gusto teórico, sino para que sirva de guía al lector de la tesis con la que pretendemos abordar el significado del valor de identidad del patrimonio construido de Neruda, parte del cual ya está reconocido como Monumento Histórico Nacional.

El concepto general del significado de identidad y el particular de identidad nacional chilena nos permitirá entender mejor al protagonista de este trabajo, la elección de su mundo literario, el porqué de escribir sobre ciertos temas, su compromiso social, su compromiso político, su gusto por los objetos, su necesidad de crear espacios para desarrollar su vida en ellos, el gusto por construir, sus manías y aficiones. Neruda formó parte de una sociedad chilena que forja su identidad y construye su modernidad en medio de grandes dificultades. Nuestra intención en este apartado es utilizar la historia de la construcción de la identidad chilena para situar la vida de Pablo Neruda, junto con la evolución del concepto de patrimonio que afecta a la construcción y protección de sus casas, en varias etapas cruciales: desde 1937 hasta 1973

²⁸⁴ RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Págs. 17-18.

(vida del poeta en sus casas), desde 1973 hasta 1990 (abandono de las mismas) y desde 1990 a nuestros días (protección y gestión de las casas-museo).

La identidad, como expresión de pertenencia de una persona o grupo a una determinada cultura o comunidad, como ya hemos definido, cobró especial importancia en las ciencias sociales a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque ya a principios de dicho siglo tal concepto fue objeto de preocupación especial de la psicología. Sin embargo, es en los años ochenta cuando el concepto se pone de moda en distintas disciplinas, coincidiendo con la disolución de varios estados nacionales, la creación de otros nuevos, la demanda de autonomía cultural y política de varios pueblos y el desarrollo del pensamiento postmodernista. La idea de que la identidad de las personas se define en función de los otros en un proceso de relaciones desarrolladas a lo largo del tiempo, ganó fuerza desde finales del siglo XIX. Por ejemplo, el filósofo William James, en su obra "*Principios de la Psicología*"²⁸⁵, la cual influenció a más de una generación de especialistas, defendía que la identidad de las personas no era algo dado sino construido en base a tres aspectos: lo material, lo social y lo espiritual. Más tarde los estructuralistas irían más lejos, al argumentar que la identidad de los individuos era construida fundamentalmente por estructuras externas, según la frase de Claude Lévi Strauss: "... es vano acudir a la conciencia histórica para el más verdadero de los significados..."²⁸⁶.

Sin embargo, según Cabeza Monteiro, la visión más común entre los especialistas de las ciencias sociales se inclina hacia los enfoques constructivistas o historicistas a la hora de definir la identidad; conforme a ellos, los actores colectivos, mediante su experiencia, intereses o representaciones compartidas, constituyen sistemas de referencia y de sentido en los que se reconocen como integrantes de una comunidad que difiere a otras comunidades próximas o distantes²⁸⁷. La mayor parte de los autores que han trabajado el concepto de identidad destacan que la formación de la misma supone la noción del otro: la relación de oposición, de diferencia. Nombraremos a algunos psicólogos y sociólogos como Jorge Larraín, José Bengoa o Hernán Cuevas, todos ellos autores chilenos, para profundizar en este concepto de identidad.

Jorge Larraín plantea que la identidad es un proceso social en permanente construcción que tiene al menos tres elementos constitutivos:

- Los individuos que se definen a sí mismos por ciertas categorías sociales compartidas, tales como religión, género, clase, etnia, profesión, nacionalidad, las cuales son determinadas culturalmente;
- El elemento material, que incluye el cuerpo y otras posesiones materiales que otorgan al sujeto rasgos de reconocimiento y que este considera de su propiedad, proyectándose sobre ellos;
- La existencia de otros, tanto de aquellos con los cuales nos identificamos, como de aquellos de quienes nos sentimos diferentes.²⁸⁸

Para el historiador y sociólogo chileno Hernán Cuevas: "*La identidad supone un sentimiento de pertenencia que subyace al autorreconocimiento del grupo y expresa la valorización de los elementos que conforman la propia cultura: hábitos, costumbres, creencias, folclor, artefactos, técnicas, organizaciones e instituciones, conocimientos, conceptos e ideas. Pero, por otra parte, la identidad implica la contrastación con lo ajeno, con lo foráneo, con lo extraño, con lo diferente, y desde ese punto de vista es un sentimiento y una percepción de autorreconocimiento frente a lo otro. Por tanto, la identidad es un modo de ser que nace no sólo de la pertenencia común, sino también de la diferencia*".²⁸⁹

El historiador y antropólogo chileno José Bengoa señala que hay tres niveles para comprender la identidad: primero, un texto profundo, que se expresa en lo cotidiano, en el lenguaje, en las formas básicas; segundo, un discurso de identidad que constituye un texto ritualizado de lo que se ha sido, un discurso mítico sobre la comunidad; y tercero, un meta-discurso, un texto elaborado de mayor conciencia

²⁸⁵ JAMES, William: "Principios de la Psicología", Fondo de la Cultura Económica de España, 1989

²⁸⁶ LARRAÍN, Jorge: "Modernidad, Razón e Identidad en América Latina", Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile, 1996: pág. 104.

²⁸⁷ CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural en Chile. Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI", Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Pág. 18.

²⁸⁸ LARRAÍN, Jorge: "Identidad Chilena", Lom Ediciones. Santiago, Chile, 2014: Págs. 27-31.

²⁸⁹ GISSI, Jorge, LARRAÍN, Jorge y SEPÚLVEDA, Fidel: "Cultura e Identidad en América Latina", Instituto Chileno de Estudios Humanísticos, Santiago, Chile, 1995: Pág. 12.

que reúne distintas memorias, un discurso construido para los demás que implica diversos actos de representación.²⁹⁰

Deseamos compartir una reflexión lúcida y emotiva de Claudio de Girolamo que retrata en cuerpo y alma la búsqueda de identidad del ser latinoamericano, y por ende chileno, de entonces y de hoy: *"Nosotros, los 'latino-americanos' nos encontramos muchas veces como exiliados de nuestra propia identidad. Pareciera que se nos escurre continuamente de las manos. Si llegamos a atraparla, sus fragmentos no alcanzan a componer una unidad comprensible para los códigos de la tradición occidental, importada por la Conquista. Nuestra historia no se construye en el futuro, ni depende de manera irremediable del pasado. Es siempre historia AHORA. Es por ahí que podremos adentrarnos en el laberinto de nuestra identidad. Nuestras historias individuales y colectivas son el resultado de innumerables mezclas y las contamos y compartimos mientras, incansables, seguimos creando otras diferentes, a veces al borde de lo asombroso y de lo absurdo, porque las ya hechas y vividas no alcanzan a agotar la pasión que las creó.... Tal vez seamos hijos de un incansable y siempre nuevo comienzo. Por eso pienso que nuestra identidad es la hermana de tantas que siguen maravillosamente inconclusas. Los que habitamos estas tierras, venimos de muchas tradiciones, de las grandes culturas que estaban fundadas en la piedra y el maíz es cierto, pero también de los otros que fueron llegando: castellanos, vascos, gallegos, napolitanos, judíos, árabes, chinos y luego sajones, nórdicos y seguramente de los que seguirán llegando..."*.²⁹¹ Esta reflexión muestra que una de las constantes del pensamiento latinoamericano ha sido esa búsqueda permanente y apasionada de respuestas a la pregunta por la identidad, en parte por sus orígenes mestizos, y en parte por considerarse permanentemente en crisis.

La pregunta por la identidad, sea latinoamericana o chilena, cambia a lo largo de la historia, apareciendo diversas versiones de ella que pueden ir ligadas a etapas de expansión o de crisis económica, y tienden a producir cambios en la aceptación popular de ciertas versiones de la misma que pueden ganar o perder su supremacía, así como conducir a crear nuevas versiones. La filosofía latinoamericana, desde la primera mitad del siglo XX, pone en debate el problema del *"ser latinoamericano"*. Autores como Soler, Salazar Bondy, Zea, Fernández Retamar, Ribeiro, entre otros, sirven como referencia acerca de la discusión sobre la *"autenticidad"* o *"inautenticidad"* del ser latinoamericano, lo que hace revisitar el pasado histórico y los modos de construcción identitaria a partir de los distintos procesos de implantación de la Modernidad en Sudamérica.

En el centro del debate se sitúa un eje de análisis que se refiere a la relación entre lo local y lo global (lo propio y lo exógeno) como fuentes productoras de identidad, su prolongación en la cultura, y el perfilamiento de las sociedades locales a la luz de dichas fuentes. Sin embargo, el problema de la autenticidad del ser latinoamericano se ha constituido en una larga discusión histórico-cultural que, desde la interrogación independentista de Bolívar y otros, todavía marca el tiempo contemporáneo. Desde la perspectiva crítica de autores latinoamericanos, la originalidad de América Latina, en el sentido de orden de formación originario, se apoya en su sustrato indígena pre-hispánico y su autenticidad –entendida como un proceso de construcción endógena– tiene como referencia privilegiada el mestizaje indígena-español producto del condicionamiento de tres siglos de coloniaje. Siguiendo a autores referenciales como Ribeiro (1993), Salazar Bondy (1993), Zea (1993) y Morandé (1984), se discuten las características y procesos que, desde una visión latinoamericana, proporcionan claves interpretativas respecto de cómo se perfiló la cuestión patrimonial en América Latina y en el caso concreto de Chile. El punto de partida en estos autores responde a la ausencia de una teoría general que explique con propiedad el proceso de formación y transfiguración de los pueblos en América.²⁹²

Utilizaremos como autor referente para este capítulo al sociólogo Jorge Larraín y la última edición de su libro *"Identidad chilena"* (2014), porque en ella recoge todos los avances, precisiones, aclaraciones de

²⁹⁰ BENGÓA, José: "Identidad, memoria y patrimonio", En: VI Seminario sobre Patrimonio, Instantáneas Locales. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Santiago, Chile, 2004.

²⁹¹ DI GIROLAMO Carlini, Claudio: (Roma, Italia, 31 de octubre de 1929) es director, dramaturgo y escenógrafo chileno que en 1997, se le otorga la nacionalidad chilena por gracia y es designado, como Jefe de la División de Cultura del Ministerio de Educación, cargo que ejerce hasta mediados del 2003. Su definición de identidad quiere englobar el pasado, presente y futuro en un término que nunca podrá contenerse, siempre estará en constante transformación. Citado en VIII Campus de Cooperación Cultural; "El patrimonio cultural: su gestión y significado", por Mario Hernán Mejía, Honduras, 2012: Pág.6-7.

²⁹² Para tener una visión más amplia del tema de la formación de la identidad es imprescindible leer a Salím Rabí Contreras, "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX", Capítulo 4. Relevancia del S. XIX para la comprensión de la matriz temprana del patrimonio oficial en Chile. Págs. 90-107. De esta tesis de doctorado se han referido las anteriores apreciaciones.

conceptos y cambios de perspectiva histórica; se trata, pues, de una visión revisada y al día de lo que entiende por identidad chilena.

*"Hablar en particular de identidad chilena nos remite a toda su historia pasada en la que se fue construyendo, pero también al presente y al futuro. La identidad no es una especie de herencia inmutable recibida desde el pasado, sino que es también un proyecto de futuro. Además, por su naturaleza misma, la identidad no solo va cambiando y construyéndose, sino que va creando versiones múltiples sobre su propia realidad."*²⁹³ Su dimensión y contenido no pueden agotarse. En la trayectoria chilena hacia su modernidad²⁹⁴ se ha ido formando la identidad nacional, sin olvidar el enorme significado de la etapa colonial en la construcción de lo que va a ser, después de la independencia, la identidad chilena. La hipótesis de Larraín es la de que *"el mismo proceso histórico de construcción de identidad es, desde la independencia, un proceso de construcción de la modernidad chilena"*.²⁹⁵ El tema de la modernidad chilena está lleno de paradojas. Los chilenos fueron descubiertos y colonizados en el inicio de la modernidad europea y se convirtieron en el "otro" de su propia identidad, pero fueron mantenidos deliberadamente aparte de sus principales procesos por el poder colonial. Iniciaron con entusiasmo la modernidad ilustrada al independizarse de España, pero más en un horizonte formal, cultural y discursivo que en la práctica institucional, política y económica. Cuando por fin la modernidad política y económica empezó a implementarse en la práctica durante el siglo XX, surgieron sin embargo las dudas culturales acerca de si realmente podían modernizarse siguiendo los patrones europeos y norteamericanos. Surgió entonces la pregunta inquietante de si podían llevarlo a cabo de una forma auténtica, así como la duda de si todo esto atentaba contra su identidad.

Desde principios del siglo XIX la modernidad se ha presentado en Chile como una opción alternativa a la identidad, tanto por aquellos que sospechan de la modernidad ilustrada como por aquellos que la quieren a toda costa. Estas posiciones se han ido alternando en la historia de Chile, según la hipótesis de Larraín. El liberalismo y el positivismo decimonónicos, por ejemplo, en nombre del progreso moderno, se oponía a la identidad cultural indo-ibérica que había prevalecido en la Colonia. Pero el hispanismo de los años 40, por el contrario, atacaba los procesos modernizadores ocurridos desde la independencia, porque habían hecho olvidar la verdadera identidad basada en los valores medievales españoles. Y para algunos neoliberales de los años 90 que soñaban con una modernidad similar a la europea o norteamericana, era necesario deshacerse de la identidad barroca. A pesar de las diferencias entre estas corrientes de pensamiento y de sus posturas favorables u opuestas a la modernidad, en todas ellas esta se concibe como un fenómeno eminentemente europeo que solo puede entenderse a partir de la experiencia europea. Por lo tanto, es ajena a Chile y solo puede existir en conflicto con la verdadera identidad chilena. Algunos se oponen a ella por esta razón y otros la quieren imponer. Los primeros creen que la modernidad no tiene cabida en Chile, los últimos creen que la identidad chilena debe ser desmantelada. Modernidad e identidad se presentan como fenómenos de raíces contrapuestas. En oposición a estas teorías absolutistas aparece la hipótesis de Larraín: *"el mismo proceso histórico de construcción de identidad, es, desde la independencia, un proceso de construcción de la modernidad chilena"*.

Cuando aparece con fuerza la problemática de identidad en el contexto latinoamericano, en parte por la situación de crisis que vivía toda América Latina en la década de los 80, Chile vivía en plena dictadura y experimentó también su crisis de identidad, pero en un clima de represión. Los únicos cauces entonces abiertos eran el militar y el religioso. No sorprende entonces que en esta época nacieran las versiones más importantes de identidad chilena, según Jorge Larraín: la versión religioso-católica y la militar-racial. Ya en democracia aparecen otras. Será en la trayectoria chilena a la modernidad, como ya hemos dicho, en donde se ha ido formando la identidad nacional, según la tesis de Larraín. Son cuatro los puntos de inflexión en la historia de Chile que tienen importancia tanto para la construcción de su identidad nacional como para separar las diversas etapas de su modernización.²⁹⁶

²⁹³ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena", Parte II. Trayectoria chilena a la modernidad y construcción de identidad. LOM Ediciones, Segunda edición 2014: Pág. 15.

²⁹⁴ Ver CASTORIADIS, Cornelius: "El mundo fragmentado", Editorial Altamira, Buenos Aires, 1990 y P. Wagner, "Modernity, capitalism and critique". La modernidad puede entenderse aquí como la conjunción de dos significaciones claves: autonomía y control. La autonomía se refiere por un lado a la libertad de la sociedad para decidir lo que cuenta como verdad; y por otro lado la libertad de la sociedad para darse sus propias leyes sin que nadie se las imponga desde fuera. Control se refiere al dominio racional sobre la naturaleza que supone el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Estas dos significaciones constituyen el núcleo común de toda modernidad según Castoriadis y Wagner.

²⁹⁵ *Ibíd.*, Pág. 76.

²⁹⁶ *Ibíd.*, Pág. 77.

- 1 La independencia a principios del siglo XIX;
- 2 La Primera Guerra Mundial y la gran Depresión que la sigue en los años 20;
- 3 El golpe militar de 1973 y
- 4 La vuelta a la democracia en 1990.

Estos cuatro momentos críticos definen cinco etapas claves en la historia chilena, siguiendo la hipótesis de Larraín,²⁹⁷ que nos sirven también para situar históricamente la vida y obra construida de Pablo Neruda.

- 1 Desde 1541 a 1810: etapa colonial en la que la modernidad es excluida, si bien se consolidan algunos rasgos de identidad.
- 2 Desde la Independencia hasta principios del siglo XX: el periodo oligárquico de gran expansión económica y consolidación del sentido de nación.²⁹⁸
- 3 Desde principios del siglo XX a 1973: crisis del Estado oligárquico y comienzo de la modernización populista y desarrollista (etapa que coincide con la vida de Neruda: 1909-1973).
- 4 Desde 1973 a 1990: dictadura con profundos cambios económicos, sociales y culturales y un intento por resucitar una versión de identidad de carácter militar (muerte Neruda y declaración de Monumento Histórico Nacional de dos de sus casas).
- 5 Desde 1990 a 2013: modernización neoliberal y surgimiento de un discurso identitario empresarial. (Declaración de la Sebastiana. Protección de Michoacán como Inmueble de Conservación Histórica. Vida de las casas protegidas. Gestión de la Fundación Neruda)

Nos detendremos a analizar las tres últimas etapas.

III.1.- Desde principios del siglo XX a 1973:

La crisis del Estado oligárquico y el comienzo de la modernización populista y desarrollista extendida desde principios del siglo XX hasta 1973 coincide históricamente con la primera crisis de la modernidad europea. Dos guerras mundiales, dos revoluciones comunistas y una depresión profunda marcan el periodo que va de 1900 a 1973. Marca también toda la vida de Pablo Neruda (1900-1973), con la influencia en él de Europa a través de los cargos que ocupó en distintos consulados. Los mercados mundiales se desorganizan con la Primera Guerra Mundial y se estrechan con la Revolución rusa, produciéndose así una disrupción del capitalismo internacional. En otras palabras, la crisis de la primera mitad del siglo XX fue una crisis del liberalismo institucionalizado en el siglo XIX²⁹⁹.

Las consecuencias en Chile fueron, sin embargo, más específicas. Larraín distingue tres fases dentro de este largo periodo. Los primeros treinta años constituyen un tiempo de transición en el que las clases medias hacen su aparición como fuerza política y la "*cuestión social*" se convierte en un tema principal. Es también un tiempo en el que la supremacía cultural incuestionable del positivismo comienza a ser desafiada para dar lugar a posiciones que valoran el mestizaje y una identidad cultural específicamente chilena. A partir de 1930 se abre un nuevo periodo. La depresión mundial produce en Chile efectos devastadores en la economía y el empleo. Se prepara el triunfo del Frente Popular³⁰⁰, que consolidará en

²⁹⁷ Ibíd., Pág. 78.

²⁹⁸ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena", Lom Ediciones. Págs. 79-100. Interesante discurso de estas dos etapas anteriores al periodo que nos ocupa en esta tesis.

²⁹⁹ POLANYI, Karl: ha sostenido que "los orígenes del cataclismo yacieron en los esfuerzos utópicos del liberalismo económico por establecer un sistema de mercado autorregulado". El libro publicado en 1944 "La gran transformación: Crítica del liberalismo económico" intenta explicar la gran crisis económica y social con la que, desde principios del siglo XX, concluyó en Occidente un periodo relativamente largo de paz y confianza en el librecambio. Polanyi busca las causas profundas de una amplia serie de conflictos y turbulencias que incluye dos guerras mundiales, la caída del patrón oro o el surgimiento de nuevos proyectos políticos totalitarios.

³⁰⁰ La coalición se originó en 1936 y estuvo integrada por los partidos radical, comunista, socialista, democrático y radical socialista. Además organizaciones sociales como la Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH), el Frente Único Araucano y el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCh). El primer presidente del Comité Ejecutivo Nacional del Frente Popular fue el radical Gabriel González Videla. Presentó como candidato a la elección presidencial de 1938 al radical Pedro Aguirre Cerda, obteniendo el triunfo electoral. La definición del candidato presidencial se efectuó en la *Convención Presidencial de Izquierdas* entre el 15 y 17 de abril de 1938 en el Salón de Honor del Congreso Nacional. El grupo de Novelistas Proletario de la Generación del 38 también dieron gran apoyo al Frente Popular, y se incluyen los novelistas Nicomedes Guzmán, Óscar Castro, Volodia Teitelboim, Juan Godoy y otros. Para las elecciones parlamentarias de 1941 el Frente Popular ya no existía pues la coalición se había disuelto formalmente el 16 de febrero de dicho año. Los partidos Comunista, Radical y Democrático presentaron listas conjuntas, mientras que el Partido Socialista presentó una lista separada. Tras su disolución se reconstruyó posteriormente como la Alianza Democrática después de la elección presidencial de 1942. [https://es.wikipedia.org/wiki/Frente_Popular_\(Chile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Frente_Popular_(Chile))

definitiva la derrota política de la oligarquía e impulsará políticas de industrialización sustitutiva de importaciones que terminan con el periodo que CEPAL llamó de "*desarrollo hacia afuera*".³⁰¹

Una tercera fase se abre después de la segunda Guerra Mundial con importantes procesos modernizadores, en los que se expande la industrialización sustitutiva, la urbanización y el consumo, y se emprenden procesos de reforma agraria bajo la conducción de un Estado que interviene y controla abiertamente la economía. A principios de los años cincuenta, la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), una organización internacional creada por las Naciones Unidas, desarrolló un pensamiento original que desafiaba algunos de los supuestos de la teoría del comercio internacional. La ubicación de su sede regional en Santiago sin duda contribuyó a potenciar su influencia en la vida intelectual del país. La CEPAL quería promover la modernización e industrialización de América Latina, pero veía algunos obstáculos que surgían del comercio internacional. De acuerdo con sus análisis empíricos, los términos de intercambio se estaban deteriorando sistemáticamente para los exportadores de materias primas porque vendían sus productos a precios internacionales declinantes, mientras los países centrales vendían sus productos industriales a precios crecientes. Existía por tanto un intercambio desigual entre *el centro y la periferia*, terminología que fueron los primeros en introducir en las discusiones económicas no marxistas. El trabajo pionero de CEPAL se focalizó entonces en el análisis de un sistema mundial capitalista dividido en centro y periferia, y favorable a los países centrales industrializados. Los países especializados en la producción de productos industriales crecen más rápido que los especializados en la producción de materias primas y, por lo tanto, la distancia entre las economías centrales y las periféricas aumenta constantemente. Por eso CEPAL propone la idea de que los países latinoamericanos modernicen sus sociedades, pasando de ser economías exportadoras de materias primas a economías industrializadas, a fin de disminuir su dependencia de la demanda externa de materias primas y sustituirla por la demanda interna. Esta estrategia significaba para CEPAL un cambio de un modelo de desarrollo "*hacia afuera*" por un modelo de desarrollo "*hacia adentro*".

Así como el dinamismo de la Revolución Industrial en Europa había sido determinante para la expansión de las exportaciones chilenas en el siglo XIX, el poder de la oligarquía terrateniente comienza a desmoronarse como consecuencia del declive de la economía exportadora, acelerada por la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión de 1930. Es una época de agitación política, de surgimiento del movimiento obrero y de las clases medias alimentadas por la llamada "*cuestión social*" que se desata a raíz de la crisis económica. Esta nueva clase media aprovecha los problemas económicos de la clase terrateniente gobernante para hacer su entrada en la escena política. Mientras en Europa se vive la primera crisis de la industrialización liberal, en Chile se asiste al fin del sistema exportador oligárquico. Fue este colapso económico el que precipitó la crisis política del sistema y el que llevó tanto a un proceso de industrialización sustitutiva parcialmente exitoso a partir de 1910, como eventualmente al régimen nacional populista del Frente popular, que incorpora a las clases medias al gobierno. Como ha sostenido el sociólogo Mouzelis, el fin del régimen oligárquico ocurrió en un contexto preindustrial y, por tanto, la apertura del sistema político no incluyó la participación activa de las clases trabajadoras organizadas, como en Europa, sino que tendió a incorporar a las clases medias a las estructuras de poder.³⁰²

El estallido de la Primera Guerra Mundial y los crecientes problemas del mercado internacional del salitre, de cuya exportación dependía Chile, producen en la década de los veinte una crisis política y económica profunda y un aumento de las tensiones sociales, que llevan al poder a Arturo Alessandri con un programa populista apoyado por las clases medias. Surgen las primeras formas de organización de la clase obrera y el Estado implementa las primeras formas de legislación social. Esta etapa de cambio en Chile va acompañada culturalmente por la declinación de la influencia positivista y la aparición de un pensamiento nacionalista, de una conciencia antiimperialista y antioligárquica y de una nueva valorización del mestizaje. Al producirse una seria polarización política, las concepciones tradicionales de la identidad chilena son también cuestionadas. Se inscriben aquí obras y discursos de autores como Nicolás Palacios, Enrique Macleiver, Francisco Antonio Encina, Alberto Edwards, Vicente Huidobro entre otros. Pero más allá de las particularidades de cada autor, lo que sus escritos reflejan es una conciencia seria de la crisis social en Chile. En los escritos de Huidobro, en los discursos de Macleiver y los análisis de Venegas se cuestiona el rol político de la oligarquía, la falta de oportunidades, la pobreza, el relajamiento moral y las deficiencias de la educación.

En términos de análisis patrimonial, destaca en este periodo el surgimiento de una variable de peso: el saber profesional. Coincidiendo con la institucionalización del tema patrimonial, el conocimiento

³⁰¹ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena", El pensamiento de CEPAL, Lom Ediciones, Santiago, Chile, 2014: Págs. 117-118.

³⁰² MOUZELIS, Nicos: "Politics in the Semi-Periphery", Macmillan, London: 1986. Free-Ebooks.net. ydeblak.ru/dosex.pdf

especializado y profesional se constituye en motivo fundamental del proyecto modernizador y hegemónico de construcción de la nación chilena en el siglo XX. La mediación profesional en el campo del patrimonio establece un discurso disciplinar y prácticas específicas que prolongan en el tiempo la producción de *"textos civilizatorios"* y, fundamentalmente, un tratamiento moderno de la relación pasado-futuro utilizada para afianzar la idea de modernidad. Se trata de una alianza entre el Estado y el segmento profesional que persigue dar continuidad al *"proyecto civilizatorio moderno"*, donde se levanta un *"Estado ampliado"* producto de un desplazamiento de poder hacia los *"especialistas"* que adquieren una posición de autoridad mediante una profesionalización de la acción a través de las *"políticas sociales"*, en las que el *"saber disciplinar"* (experto y exclusivista) constituye el puntal moderno de dicha acción. De esta manera, el segmento profesional adquiere un capital político fundamental al hacerse parte del proceso de gobernabilidad de la Nación en su camino hacia la modernización, configurándose como un nuevo núcleo de enunciación que adquiere además un capital simbólico intelectual y moral que lo legitima como actor social. Este espíritu profesionalizante y exclusivista, como veremos, es el que estará presente en la institucionalidad patrimonial de Chile a constituirse en el año 1925³⁰³. Es el momento en el que aparece un discurso político de izquierda que trae un nuevo imaginario identitario, de igualdad, trabajo, industrialización y participación política de las clases medias y obreras auspiciadas desde el Estado y que, con altos y bajos y con algunos cambios, perdura durante el Frente Popular y llega hasta la Unidad Popular³⁰⁴. Durante esta etapa se crea un discurso identitario en el que priman rasgos antiimperialistas y nacionalistas, una valorización del mestizaje y una creciente conciencia social sobre los problemas de la clase obrera. La nueva síntesis identitaria tenía, por lo tanto, una matriz igualitaria y desarrollista que combinaba una aspiración al desarrollo industrial con apoyo estatal y con ampliación de los derechos de los trabajadores.

En el periodo del Estado nacional popular (1930-1950) aparecen nuevas formas de pensamiento sobre la propia identidad. Entre ellos, una forma más tradicionalista de pensamiento, que asume una impronta corporativista primero e hispanista posteriormente. Su principal representante, Jaime Eyzaguirre, piensa que Iberoamérica no habría existido sin la presencia de España, y en la raíz cultural hispánica debe hallarse el sentido primero de la identidad iberoamericana. La cultura hispánica es superior a las indígenas, pero logra rescatar lo mejor de ellas: *"La cultura hispánica produjo en las tierras vírgenes de América una floración particularísima. Más vigorosa y perfecta que las formas de vida indígena, no aniquiló, sin embargo, a estas últimas, sino que incorporó al propio patrimonio la suma de sus valores esenciales"*³⁰⁵. Su concepción de la identidad cultural tiene un carácter esencialista que se demuestra en la idea de que *"cada pueblo tiene su alma propia"* o que *"hay que hurgar en la entraña nacional para descubrir su esencia, la veta de lo auténtico. La raíz de la propia e irrenunciable vocación"*³⁰⁶. Latinoamérica ha dado la espalda a su verdadero ser y ha corrido tras otras culturas, a veces antagónicas con la suya, para imitar modelos políticos y sociales ajenos que no podían tener éxito en un contexto tan diferente. Dice Eyzaguirre que de aquí solo se saldrá: *"el día en que reconciliándonos con la sustancia del alma colectiva pidamos a ésta y no a las almas extrañas la respuesta a nuestras angustias... ese día habremos conquistado un sitio auténtico y, por tal, respetable en el mundo de la cultura"*³⁰⁷.

³⁰³ RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Págs. 124-125.

³⁰⁴ La Unidad Popular fue una coalición electoral de partidos políticos de izquierda de Chile que llevó a la Presidencia de la República a Salvador Allende. La UP se formó en octubre de 1969 con motivo de las elecciones presidenciales de 1970, en reemplazo del Frente de Acción Popular. Estuvo conformada por el Partido Radical, Partido Socialista, Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario, el Partido de Izquierda Radical y la Acción Popular Independiente, incorporándose la Izquierda Cristiana y el MAPU Obrero y Campesino (escisión del MAPU) en 1973. Además contó con el apoyo de la central sindical nacional, la CUT (Central Única de Trabajadores). Los partidos políticos estaban representados en la Comisión Política de la UP. Para los simpatizantes independientes se formaron los CUP (Comités de la Unidad Popular) a nivel vecinal, de fundo, de servicio público y de fábrica. Uno de los principales problemas fue la designación del abanderado de la izquierda, si bien Salvador Allende era el candidato lógico (tenía tres campañas presidenciales: 1952, 1958 y 1964), el Partido Socialista, dirigido por Aniceto Rodríguez Arenas—líder del sector más radical a partir del Congreso de Chillán de 1967—no lo apoyaba completamente a pesar de formar parte de sus filas. El Partido Comunista había propuesto a Pablo Neruda, mientras que el Partido Radical sugería a Alberto Baltra. Otros precandidatos fueron Rafael Tarud, por la Acción Popular Independiente, y Jacques Chonchol, representando al Movimiento de Acción Popular Unitario. Al final ganó la candidatura de Allende el 22 de enero de 1970. https://es.wikipedia.org/wiki/Unidad_Popular

³⁰⁵ EYZAGUIRRE, Jaime: "Prolegómenos a una cultura hispanoamericana", Estudios n°78, 1939, pág.16

³⁰⁶ EYZAGUIRRE, Jaime: "Hispanoamérica del dolor", Instituto de estudios Políticos, Madrid, 1947, pág. 65

³⁰⁷ EYZAGUIRRE, Jaime: "Por la fidelidad a la esperanza", en Hispanoamérica del dolor, Editorial Universitaria, Santiago, 1969, págs. 23-24.

Como vemos, este largo periodo de importantes cambios políticos y sociales va acompañado de nuevas formas de conciencia social de carácter antioligárquico que abandonan las certezas positivistas decimonónicas e intentan afirmar una identidad chilena contra la modernidad y el mercado. Sin embargo, el empuje de la industrialización conducida por el Estado y la ampliación de la participación política y de los derechos sociales, se constituyó en el centro alrededor del cual continuó el debate nacional y contribuyó sin duda a la formación de nuevos elementos en la identidad nacional.

La tercera fase desde fines de la Segunda Guerra Mundial descrita por Larraín (1950-1973),³⁰⁸ consolida una democracia de participación más amplia e importantes procesos de modernización de la base socioeconómica chilena. Entre ellos destaca la industrialización, la ampliación del consumo y del empleo, la urbanización creciente y la expansión de la educación. Se consolida un Estado intervencionista y proteccionista que controla casi toda la vida económica y que al mismo tiempo introduce algunos aspectos del Estado de bienestar en salud, seguridad social, habitación y vivienda.

En cuanto a la educación se incorporan a la universidad las nuevas ciencias sociales: economía, sociología, psicología, antropología y ciencias políticas. Además de la expansión de la educación y la industrialización, el creciente impacto de los medios electrónicos de comunicación ayudó sin duda a la trasmisión de valores modernos y a la creación de una cultura de masas incipiente mediante la constitución de un mercado cultural masivo. El énfasis en la modernización encuentra su mejor expresión en la economía del desarrollo y en la sociología estructural-funcional. Ellas proponían el desmantelamiento de las identidades culturales de carácter agrario tradicional y su reemplazo por valores e instituciones modernas. Así, siempre según la teoría de Larraín, después de la segunda Guerra Mundial se pueden distinguir algunas etapas en las que tradiciones intelectuales norteamericanas y europeas ejercieron enorme influencia³⁰⁹. Se adoptan estas teorías extranjeras por los intelectuales chilenos en detrimento de los ensayos sociales anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Con la irrupción de las ciencias sociales aumentan los estudios especializados sobre el cambio social y el desarrollo y la mayoría de los análisis sobre la cultura chilena adquieren un tinte sociológico o antropológico y dejan de ser concretos e históricos. Más que de cultura se habla ahora de estructura normativa. El punto de vista de los análisis sociales cambia desde un interés por la cultura en sí misma, como expresión de la vida de un pueblo, a un interés por la cultura como un elemento normativo de la transformación económica y social. La pregunta por el carácter de la cultura chilena es reemplazada por la pregunta acerca de si la estructura normativa favorece o impide la modernización. El interés por los temas identitarios disminuye y es reemplazado por un interés en el desarrollo económico. Así, en la mayoría de las teorías prevalentes entre 1950 y 1973 la cultura o no aparece como tema relevante o es reducida a una visión económica y sociológica.

Es en esta época cuando se consolida en Chile una conciencia general sobre la necesidad del desarrollo. Sea en el pensamiento de la sociología de la modernización de origen norteamericano, sea en el pensamiento que desarrolló la teoría de la dependencia y algunos intentos socialistas, la premisa básica continúa siendo el desarrollo y modernización como único medio para superar la pobreza. La importancia cultural de este hecho y su impacto sobre los procesos de construcción de identidad no deben ser despreciados. Implícito en los varios intentos de modernización hay un proyecto de nueva identidad, un tipo de identidad desarrollista cuya meta era el desarrollo económico industrial, en el que el Estado juega un rol destacado y el valor de la igualdad tiene un lugar central. En resumen, la nueva identidad ofrecía una matriz igualitaria y desarrollista que combinaba desarrollo industrial con apoyo estatal y con ampliación de los derechos de los trabajadores.³¹⁰

III.2.- Desde 1973 a 1990:

La dictadura militar produjo profundos cambios económicos, sociales y culturales y un intento por resucitar una versión de identidad de carácter militar. En septiembre de 1973 muere Neruda y al final del periodo, en 1990, se declaran Monumento Histórico Nacional dos de sus casas: Isla Negra y La Chascona.

³⁰⁸ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena", Lom Ediciones, Santiago, Chile, 2014: Págs.107-111.

³⁰⁹ Las ideas norteamericanas de la sociología del desarrollo, usualmente denominadas "teorías de la modernización" influyeron en la concepción chilena del modelo ideal de modernización. Sostiene que el mundo no desarrollado (Chile y América Latina) están en transición desde la sociedad tradicional a la sociedad moderna y que las sociedades industrializadas europeas o norteamericanas son el modelo ideal que ellas deben alcanzar inevitablemente. El mejor representante de este tipo de análisis en América Latina, fue el sociólogo argentino Gino Germani. También caben nombrar las "teorías de la dependencia". Hay varios tipos, el de André Gunder Frank o las de Cardoso y Faletto, miembros de la CEPAL. Hay otros autores que a fines de los años 60 desarrollan estas teorías en Chile, como Oswaldo Sunkel, Aníbal Pinto y Franz Hinkelammert.

³¹⁰ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena", Lom Ediciones, Santiago, Chile, 2014: Págs. 111-124.

Hacia 1973 surge una nueva fase a nivel mundial que se caracterizó por una disminución del ritmo de crecimiento económico y por la caída de las tasas de ganancia en las naciones industriales. Se contrajo el comercio internacional y se elevó el desempleo. A todo esto, se agregó la subida del petróleo en octubre de 1973. Como resultado sobreviene una nueva recesión (1974-75). Lo nuevo de esta recesión y del periodo que la sigue es que las políticas antidepresivas produjeron una inflación sin llegar a estimular la economía lo suficiente, provocando altos niveles de desempleo. Esta situación marcó el comienzo de una enorme expansión de la deuda internacional de los países en desarrollo, lo que se convirtió en un lastre a día de hoy aún no resuelto. En este contexto internacional de crisis, con una oposición implacable al gobierno de la Unión Popular en Chile y un manejo deficiente del experimento socialista, el gobierno colapsó. El país entra en una etapa de crisis aguda en la que se reactualizan y exacerban rasgos autoritarios y aparece una fractura interna en la identidad nacional vigente hasta el día de hoy. Si bien es cierto que el gobierno de Allende dividió al país políticamente y elevó los niveles de hostilidad entre partidarios y adversarios, la llegada del régimen militar pasó de la agresividad y hostilidad a la tortura y la eliminación de derrotado, al que ya no se le consideró parte de la comunidad. Surgen entonces algunos rasgos identitarios de más corta duración con los cuales Chile vivió cerca de 30 años: el miedo y el menoscabo de símbolos de identidad para un sector importante de la población.³¹¹ La instalación de la dictadura militar tuvo dos importantes efectos sobre los procesos modernizadores: por un lado reafirmó la tendencia centralista y autoritaria; por otro, reorientó los procesos modernizadores de modo que el modelo europeo de Estado de bienestar e intervención económica estatal fue remplazado por el modelo norteamericano de autonomía individual (privatización de la educación pública, la salud y la seguridad social, venta de servicios y empresas públicas, pérdida de poder de los sindicatos, etc).³¹²

Si consideramos los discursos identitarios que aparecen durante los años de dictadura, vemos que están muy ligados con la crisis de identidad que la dictadura produce, tanto por las violaciones a los derechos humanos y la represión como por las políticas económicas de shock, el desempleo, la pobreza y la bajada de salarios. En muchos sectores surgen dudas sobre si el proceso de modernización que se había buscado con ahínco y había culminado con una dictadura, podía tener verdadero éxito o se oponía en realidad a la identidad profunda de Chile. Resurge el interés por estudiar temas relacionados con la identidad. Pero por otro lado hay sectores que quieren cambios modernizadores neoliberales que consoliden la obra del gobierno militar. De hecho, la dictadura militar emprende un intento consciente por resucitar una versión militar de la identidad chilena (que Palacios había desarrollado a principios de siglo) y eleva al Ejército a la condición de progenitor y garante de la chilenidad.³¹³ En el otro extremo se ubican los pensamientos de Pedro Morandé y Carlos Cousiño.

Morandé combina una concepción religiosa de la identidad latinoamericana con una crítica a los esfuerzos modernizadores en Chile y América Latina, en cuanto niegan o no toman en cuenta esa identidad de carácter religioso. La identidad latinoamericana se habría formado en el siglo XVI y tendría un sustrato católico. La modernización, al seguir un modelo ilustrado racional europeo de carácter secularizante, solo puede fracasar³¹⁴. Según Morandé, la élite intelectual y dirigente de América Latina ha sido incapaz de reconocer sus raíces culturales más profundas y por eso ha conducido a sus países a experimentos modernizantes que, al ignorar su verdadera identidad, solo podían fracasar. La otra variante dentro de esta corriente religiosa esencialista se encuentra en el trabajo de Cousiño sobre la identidad nacional chilena. Sostiene que uno de sus componentes fundamentales ha sido la religiosidad popular que permitió al campesino incorporado al Ejército reconstruir una identidad más amplia que la del mundo de la hacienda, manteniendo al mismo tiempo una continuidad de valores.

Estos discursos toman claramente una opción por lo que entienden significa "*identidad*", e introducen la sospecha de que los procesos modernizadores han fracasado o van a fracasar precisamente porque no han respetado esa identidad.

³¹¹ *Ibíd.*, Págs. 124-125.

³¹² *Ibíd.*, Págs. 124-132

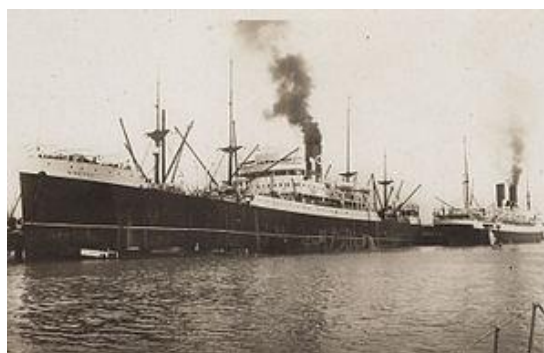
³¹³ Esta versión se analiza en profundidad en el libro de Jorge Larraín, capítulo 5 y este discurso aparece también expresado en la "Historia del Ejército de Chile" del Estado Mayor General del Ejército, aparecida en 1985, de circulación restringida y escrita por militares.

³¹⁴ MORANDÉ, Pedro: "Cultura y Modernización en América Latina", Santiago: Cuadernos del Instituto de Sociología, Universidad Católica de Chile, 1984: Págs. 144-145.

Surgen también en estos años otras propuestas y estudios desde las ciencias sociales. Serán Hernán Godoy, María Elena Montt y Crístian Toloza quienes tratan de definir el carácter chileno³¹⁵. Para ellos los individuos de una sociedad particular poseen una estructura de carácter común, un patrón cultural que puede ser descrito en términos de una serie de rasgos psicológicos. Todos estos rasgos (sobriedad, seriedad, temor al ridículo, etc.) forman una "*personalidad básica*" compartida por los miembros de una sociedad por el hecho de poseer la misma cultura.

Otros estudios siguen una tendencia más ensayística y su enfoque busca entender la crisis de identidad. Para ello sus autores destacan, sea la naturaleza incompleta, sea el abandono de la identidad propia. Los primeros rechazan la idea de una identidad ya constituida y destacan su carácter problemático y precario: Chile se halla todavía en busca de una unidad cultural. Lo segundos creen en una identidad cultural supuestamente original o auténtica. Esta idea de autenticidad va normalmente acompañada de una crítica de la racionalidad instrumental occidental. La primera corriente aparece como nostálgica de una identidad verdadera y adecuada que podría construirse (ver teorías de Jorge Gissi).³¹⁶ La segunda cree que existe una esencia que ha sido abandonada pero que puede ser recuperada (a esta tendencia pertenecen Morandé y Cousiño).

La posición que niega la existencia de una identidad ya construida y describe la situación de Chile como de permanente búsqueda de una identidad que debe construirse, puede rastrearse en el clásico de Octavio Paz, "*El laberinto de la soledad*", donde se caracteriza a los mexicanos, y por extensión, al resto de los latinoamericanos, en una búsqueda apasionada de sus orígenes. En Chile Jorge Guissi es quien desarrolla esta corriente. La identidad parece concebirse como un proyecto a ser construido, como una tarea que definirá el futuro de América Latina. Sin embargo, el lenguaje usado revela una cierta forma de esencialismo o, tal vez, una nostalgia por la verdadera identidad, profunda e integrada que debe ser reconocida. Guissi parte del hecho de que la identidad chilena es precaria, desestructurada, descentrada, no bien integrada, y que todo esto es el resultado de la colonización, de los trasplantes culturales y de la imposición extranjera. Pero estas realidades no se aceptan. Subsiste la nostalgia de la integración, de una identidad totalmente estructurada.³¹⁷



(5) El compromiso con España y Chile. Imagen del presidente de Chile en aquel momento, Pedro Aguirre Cerda, en la cubierta del Winnipeg. Este viejo carguero francés fue el barco que contrató Pablo Neruda para transportar a 2.365 exiliados españoles a Chile. (Foto: Biblioteca Nacional de Chile)

³¹⁵ GODOY, Hernán: Véase "El carácter chileno", Editorial Universitaria, Santiago, 1976: Págs. 505-518; también María Elena Montt y Crístian Toloza "Análisis e interpretación psico-social de los ensayos sobre el carácter chileno (1950-1983)", Tesis para optar al título de psicólogo, Universidad Católica, Santiago, 1984.

³¹⁶ GISSI, Jorge: "Identidad, carácter social y cultura latinoamericana", en Estudios Sociales n° 33, Tercer trimestre 1982.

³¹⁷ LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena", Lom Ediciones, Santiago, Chile, 2014: Págs. 131.



(6)



(7)

(6) El compromiso político y la amistad. Salvador Allende y Pablo Neruda. 1972 / Chile. En un mitin en su etapa política.
 (7) El reconocimiento internacional. Neruda fue galardonado con el Nobel de Literatura el 21 de octubre de 1971/ Estocolmo. Fotografía de la entrega del premio.



(8)



(9)



(10)



(11)

(8) El reconocimiento nacional. En Valparaíso. 1972 / Fortín Prat, Valparaíso (Chile) Pablo Neruda sentado tras una mesa sobre escenario, dando un discurso durante homenaje ofrecido a él en Valparaíso.
 (9) El trabajo y exilio. Embajador de Chile en Francia. 1972 / París. Pablo Neruda escribiendo tras escritorio, durante su labor como Embajador de Chile en Francia.
 (10) El compromiso con España. A bordo de la "Esmeralda". 1970 / Pablo Neruda, a bordo de la "Esmeralda". El nuevo ejecutivo chileno del Frente Popular lo nombra cónsul para la emigración española, con sede en París, desde donde consigue canalizar el éxodo de los refugiados hacia Sudamérica a bordo del Winnipeg y la Esmeralda.
 (11) Obra literaria y la amistad. Gabriel García Márquez y Pablo Neruda. 1971 / Los dos escritores latinoamericanos mantuvieron una estrecha amistad hasta su muerte. El humor era una característica común entre ambos.

III.3.-Desde 1990 a 2013:³¹⁸

Esta etapa se caracteriza por una modernización neoliberal y el surgimiento de un discurso identitario empresarial. Será en 2012 cuando se declara Monumento Histórico Nacional a la Sebastiana, se protege la casa Michoacán como Inmueble de Conservación Histórica y se crea la Fundación Neruda.

Acaba la dictadura militar, y Chile prosigue la modernización económica acelerada bajo la influencia de una ideología liberal ya consolidada. El proyecto de avanzar en las modernizaciones se hace dominante debido al éxito de las políticas económicas. Por un periodo de casi una década la economía de Chile crece a tasas de alrededor del 7%, con desempleo muy bajo e inflación con tasas cercanas a las de los países desarrollados. Una vez más la preocupación por la identidad disminuye y el optimismo modernizante se expande.

Esta nueva etapa de libertad y democracia inició también la discusión sobre la necesidad de modernizar y democratizar el Estado. Tanto el discurso militar como el religioso pierden vigencia con la vuelta a la democracia. Desde 1990 se empieza a consolidar un nuevo discurso identitario chileno presente hasta hoy. Se reconoce el papel central que ha tenido el Estado en la formación de la identidad chilena, admitiendo que tal proceso ha sido condicionado, desde sus inicios, como ya hemos dicho, por las contradicciones culturales y el mestizaje de poblaciones de diversos orígenes. Las elites gobernantes impusieron su visión de mundo, primero en el período colonial y después en la república, estando en permanente tensión con las distintas identidades culturales, tanto las originarias de los pueblos indígenas, como las que se formaron debido al mestizaje cultural y racial, que se produjeron a lo largo de los siglos en los territorios que pretendía administrar el Estado, las cuales reclamaron siempre mayores espacios de autonomía cultural y política, enfrentándose al concepto de Estado Nacional construido en los últimos doscientos años.

Hoy se habla de un relato de carácter empresarial sobre la identidad chilena que combina cuatro elementos principales: Chile como país emprendedor, Chile como país diferente y singular en América Latina, Chile como futuro país dentro del grupo de los países desarrollados y Chile como modelo para otros. Esta versión es complementada por académicos que proponen nuevamente la idea de que Chile y América Latina deben abandonar su vieja identidad para poder entrar plenamente a la modernidad: otro ejemplo de la idea de modernidad frente a identidad que existió ya entre 1950 y 1970. Su representante más conocido, Claudio Véliz ³¹⁹, afirma que el problema principal que ha tenido la modernización en América Latina es la resistencia cultural que la propia identidad latinoamericana le ha opuesto. Véliz coincide con Morandé al afirmar que la identidad latinoamericana, y también la chilena, es barroca, pero la ve como un obstáculo para el desarrollo. Lo que caracteriza al Barroco es su resistencia al cambio, el énfasis en el orden y la unidad, el centralismo, la simetría, la organicidad y la tradición (lo barroco viene de la España católica y de la Contrarreforma). El espíritu de la modernidad, en cambio, representado en el gótico, se caracteriza por la movilidad, el cambio, la descentralización, la asimetría, la diversidad lo inorgánico (lo gótico viene del mundo anglosajón, protestante y pragmático)³²⁰. El fracaso de la modernización en América Latina no se debe a la dependencia, a las estructuras deficientes o a las políticas económicas socialistas, sino más bien a su propia identidad cultural, su aversión al riesgo y al cambio, su preferencia por la estabilidad y el respeto a las viejas lealtades.

Recordemos que en cualquier nación existe siempre una gran complejidad y diversidad cultural, una enorme variedad de modos de vida, visiones del mundo y maneras de hacer las cosas; y, sin embargo, lo que se estima propio de la identidad nacional siempre excluye a una gran cantidad de rasgos culturales presentes por considerarlos secundarios o no representativos. Por eso es que en el libro al que hacemos referencia en este capítulo, "*Identidad chilena*", se habla de diferentes versiones de identidad nacional según sean la selección que se haga de los rasgos culturales considerados relevantes y la exclusión de otros. En el caso de Chile pueden encontrarse una variedad de versiones de identidad nacional que han

³¹⁸ Ibíd., Pág. 132-137.

³¹⁹ VÉLIZ, Claudio: intelectual e historiador chileno, con su libro "*The centralist tradition of Latin American*", (1980) no pretende dar a su tesis una forma rígida, fatídica, o presentar al centralismo como un fenómeno histórico inevitable. Las cosas ocurrieron de este modo, en razón de una amalgama de circunstancias históricas, muchas de ellas accidentales (lo que indica que hubieran podido ocurrir de otra manera). El libro no pretende extraer de esto conclusiones generales aplicables a otros mundos. Se limita a defender esta convicción: que en la raíz del fracaso de todos los experimentos para modernizar y desarrollar América Latina está el error de considerar que estos países son una *tabula rasa* donde se puede iniciar desde cero la historia. No es así: afirma que son sociedades que han desarrollado un sistema propio y antiguo, poderoso, que costará mucho reemplazar.

³²⁰ VÉLIZ, Claudio: "*The new world of the Gothic Fox: Culture and Economy in English and Spanish América*", Berkeley University of California Press, 1994: Pág. 180.

tenido mayor o menor éxito en distintos periodos de la historia (la versión militar-racial, la versión empresarial, la versión psicosocial, la versión de la cultura popular, la versión hispanista y la versión religioso-católica).³²¹

Queremos concluir aportando un resumen de las reflexiones que hace Jorge Larraín en su libro, por considerar su investigación sobre la identidad chilena muy completa y actualizada.³²²

- Si se concibe la identidad nacional como algo inalterable constituido en un pasado remoto, de una vez para siempre, todo cambio posterior de sus constituyentes básicos implicaría no solo la pérdida de esa identidad, sino además una traición a sí misma.
- Por el contrario, si se define como un proceso histórico permanente de construcción y reconstrucción de la comunidad nacional, los cambios ocurridos en sus elementos constituyentes no implicarán una pérdida de identidad.
- Hay que aceptar que la identidad chilena ha ido modificándose y transformándose en la historia, sin que ello implique una traición a su esencia. Por esta razón resulta difícil establecer con claridad la línea divisoria entre lo propio, como algo que debe necesariamente mantenerse, y lo ajeno, como algo que aliena.
- En el campo de la cultura, los rasgos culturales raras veces "son" propios en el sentido de "puros" u "originales"; más bien "llegan a ser" propios en procesos complejos de adaptación. Lo que no significa que todos los rasgos culturales que se adoptan desde otras culturas lleguen a ser parte de la identidad chilena.
- Aquello que en las diversas versiones de identidad se califica de "propio" es siempre resultado de un proceso anterior de selección y exclusión de rasgos culturales, que se realiza desde la perspectiva de un grupo dominante. Y, por supuesto, nada garantiza que aquello que se considere "propio" sea bueno y debamos mantenerlo a toda costa.
- La identidad no solo mira al pasado como reserva privilegiada donde están guardados sus elementos principales, sino que mira también hacia el futuro; y en la construcción de ese futuro no todas las tradiciones históricas valen lo mismo. Pero tampoco puede hacer tabla rasa de los modos de vida y valores que han ido formando las prácticas cotidianas y la cultura de un pueblo. Hay que tomar los aportes universales de otras culturas para transformarlos y adaptarlos desde la propia cultura, en este caso la cultura chilena, llegando así a nuevas síntesis.
- La identidad está en permanente construcción individual y grupal dentro de determinados contextos, proporcionando seguridad, cohesión y reconocimiento, así como continuidad, unidad y autoconciencia, en ámbitos colectivos culturalmente definidos.
- La identidad tiene en la memoria un componente básico de su construcción, siendo el patrimonio un aspecto esencial de ella, como hemos adelantado en el apartado 1.2.- *"Conceptos que se manejan en América Latina. Evolución del concepto de Patrimonio Cultural e Identidad Cultural"* (págs. 46-49).
- La identidad cultural de la sociedad chilena impulsada desde el Estado nacional está, una vez más a día de hoy, en un punto de inflexión en su largo proceso de construcción histórica. Después de una larga apertura, experimentación e influencia de los modelos impuestos por la globalización, se manifiesta en la sociedad cierto malestar e incertidumbre, pero también se constatan acciones dirigidas hacia la construcción de modos de vida que le permitan reencontrarse con su propia historia y diversidad.

³²¹ Larraín distingue en libros y artículos (Véanse especialmente Jorge Larraín, "Modernidad, razón e identidad en América Latina" e "Identidad y modernidad en América latina") tres tipos de concepciones teóricas sobre el problema de la identidad nacional: "el constructivismo; que destaca la capacidad de ciertos discursos para "construir" la nación y que concibe la identidad nacional como construida "desde arriba", en la esfera pública, y descuida las formas discursivas y prácticas populares y privadas. El esencialismo, en el otro extremo, piensa la identidad cultural como un hecho acabado, como un conjunto ya establecido de experiencias comunes y de valores fundamentales compartidos que se constituyó en el pasado, como algo inmutable, de una vez para siempre. Al considerar la identidad como una esencia inmutable, el esencialismo descuida la historia y el hecho de que la identidad va cambiando."

La tercera concepción la denomina histórico-estructural: Esta concepción pretende ser un equilibrio entre las dos concepciones anteriores: "Por una parte piensa la identidad cultural como algo que está en permanente construcción y reconstrucción dentro de nuevos contextos y situaciones históricas, como algo de lo cual nunca puede afirmarse que está finalmente resuelto...Por otra parte, no concibe la construcción de la identidad únicamente como un proceso discursivo público, sino que también considera las prácticas y significados sedimentados en la vida diaria de las personas".

³²² LARRAÍN, Jorge: "Identidad chilena", Lom Ediciones, Santiago, Chile, 2014: Pág.246.

PARTE II
NERUDA. SU PATRIMONIO POÉTICO Y CONSTRUIDO

- CAPÍTULO IV: CONOCIENDO AL POETA.**
- CAPÍTULO V: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA CONSTRUIDA DE NERUDA.** Línea de investigación
exploratoria-descriptiva (eje A).
- CAPÍTULO VI: APROPIACIÓN DEL ESPACIO PERSONAL. OBJETOS EN LAS CASAS DEL POETA.**
"NATURALEZA DE LA COSA".
- CAPÍTULO VII: DE LOS VALORES RECONOCIDOS EN LAS CASAS DE NERUDA.** Línea de
investigación interpretativa-teórica (Eje B).

CAPÍTULO IV: CONOCIENDO AL POETA

IV.1.- La apropiación del espacio. La poética del habitar.

Los vínculos que las personas establecen con los espacios públicos o privados, urbanos o domésticos, han sido objeto de análisis desde múltiples perspectivas y por diversos grupos de investigadores. El apego al lugar, la identidad del espacio, la identidad social, el habitar, la apropiación del espacio o el espacio simbólico son algunos de los conceptos con los que se han abordado procesos que describen la interacción de las personas con los espacios y sus entornos.

¿Qué mecanismos articulan los vínculos que las personas establecen con los espacios? A lo largo de nuestras vidas, las personas llegamos a sentir los espacios con los que interactuamos, en algún grado, como algo *nuestro*. ¿Cómo se genera esa vivencia por la que un espacio nos *pertenece*? En suma, ¿de qué manera nos apropiamos de un espacio? Puesto que esas *pertenencias* son eminentemente simbólicas, la cuestión a dilucidar es la de cómo surgen los significados del espacio y, en particular, de qué forma adquieren su identidad. Vivir en un sitio: ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno? " ³²³. Será útil detenernos a analizar estos vínculos para entender más adelante la manera particular de apropiarse del espacio (para luego habitar en él) de nuestro protagonista, el poeta Pablo Neruda, en este caso del espacio íntimo de sus casas.

Cuando se habla de apropiación del espacio nos referimos normalmente al espacio urbano, aunque en nuestra investigación nos centraremos en la apropiación de un espacio íntimo, doméstico y privado. En cualquier caso, entendemos que tal apropiación es un proceso dialéctico a través del cual se vinculan personas y espacios dentro de un contexto sociocultural, desde los niveles individual o grupal hasta el de la sociedad en su conjunto. Este proceso puede desarrollarse, conforme a las teorías de Eric Pol, ³²⁴ mediante dos vías complementarias: la acción-transformación y la identificación simbólica. Las propuestas de Pol se ocupan de asuntos como el significado atribuido al espacio (principalmente al espacio urbano), los aspectos de la identidad y el apego al lugar.

A través de la acción, las personas, grupos y colectividades transforman o se apropian del espacio, dejando en él su "*huella*", es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de un modo activo y siempre actualizado. A través de los procesos de interacción el espacio se dota de significado individual y social. A través de la identificación simbólica, por su parte, las personas y los grupos se reconocen en el entorno, auto-atribuyéndose las cualidades del mismo como definitorias de su identidad ³²⁵. Volveremos sobre este tema al hablar del reconocido valor simbólico de las casas. Pero comencemos por la cuestión más básica de la apropiación del espacio en su nexo con el habitar, y de ahí con la cotidianidad, objetivo principal de este trabajo. Los orígenes de esta temática de la apropiación del espacio los encontramos no solo en la obra de Lefebvre, ³²⁶ sino también en una serie de investigaciones etnológicas, socio-psicológicas y culturales contemporáneas.

³²³ PEREC, Georges: "Especies de espacios", Editorial Montesinos, Barcelona, 2001: Pág. 48.

³²⁴ POL, Enric: "El modelo dual de la apropiación del espacio", En R. García Mira, J.M. Saucedo y J. Romay (Eds.), "Psicología y Medio Ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos", A Coruña, 2002: Págs.123-132. Asociación galega de estudios e investigación psicosocial. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4176984>

El modelo dual de la apropiación se resume en dos vías principales: la acción-transformación y la identificación simbólica. La primera entronca con la territorialidad y el espacio personal y la identificación simbólica se vincula con procesos afectivos, cognitivos e interactivos.

³²⁵ VALERA, Sergi: "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social", Revista de Psicología Social, 12, 1997: Págs.17-30. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=111837>

³²⁶ LEFEBVRE, Henri: (Hagetmau, Landas, Francia,1901-1991) fue un filósofo francés, además de intelectual, geógrafo, sociólogo y crítico literario. Nos interesa resaltar su crítica a la vida del día a día, que fue uno de los mayores aportes intelectuales. Lefebvre consideraba necesario que la cotidianidad se libere de los caracteres impuestos por el capitalismo a la vida individual y colectiva. La trilogía " Crítica de la vida cotidiana " (1947, 1961, 1981) presenta de manera muy profunda este pensamiento.

Se acercó también a distintas disciplinas como la geografía y urbanismo, ocupándose particularmente sobre los problemas de urbanización y del territorio, presentando a la ciudad como el corazón de la posibilidad de una insurrección estética contra lo cotidiano, debatiendo el sentido propio que el ser humano enfrenta en condición de necesidades sociales antropológicas que no habían sido tomadas en consideración en las reflexiones teóricas sobre la ciudad más allá de la geografía, destacando que el debate no atendía las dimensiones que Henri Lefebvre pone sobre la mesa, particularmente en el urbanismo. La necesidad de lo imaginario es olvidada por el urbanismo reduciéndose todo a las estructuras comerciales y culturales. Frente a los problemas urbanos, formula particularmente la necesidad de la afirmación de un nuevo derecho, un derecho a la ciudad. Define este nuevo derecho como un derecho a la vida urbana, a la calidad de vida urbana. Brilló particularmente en los estudios sobre la ciudad y el proceso de urbanización, en los que es referencia indispensable y trans-disciplinar. Existen distintas explicaciones para su gravitación hacia la

Lefebvre, en su libro "*La producción del espacio*",³²⁷ valora la importancia del espacio, que él considera siempre político, pues la construcción del espacio se halla siempre en el centro de una lucha de poderes; incluso desde lo cotidiano, en la estructura interna de "*la casa habitación*", la asociación social base (la familia) lucha por definir el carácter y sentido estético, producciones sociales materializadas a través de la casa habitación. Para Lefebvre el espacio es también el producto de la sociedad, ya que cada sociedad tiene derecho a él y debe producir su espacio. Concibe así el espacio como una producción social en la que se oponen los valores a través de pruebas, conflictos o consensos. En términos de Lefebvre, todo ser humano debe poder racionalizar su imaginario y, por tanto, ejercer su derecho a la construcción del espacio.

Son numerosos los investigadores, filósofos e intelectuales que han estudiado los vínculos que las personas establecen con los espacios habitables. Tanto es así que en 1975 se celebró un congreso internacional en Estrasburgo bajo el lema "La apropiación del espacio y poética del habitar", que recoge aproximaciones múltiples procedentes de diversas disciplinas. Entre las aportaciones más interesantes vinculadas al planteamiento de Lefebvre, encontramos las de N. Haumont, A. Haumont, la fenomenología³²⁸ de P. Sansot, y la etnología de P. Chombart de Lauwe.³²⁹ Los dos primeros forman parte del equipo que trabajó bajo la dirección de Henri Raymond, inspirados en Lefebvre y su "*habitat pavillonnaire*".³³⁰ Todos comparten una preocupación por temas tales como el despliegue de la vida cotidiana, los vínculos que las personas establecen con los espacios, la conexión afectiva y simbólica de las personas con los espacios cotidianos (preferentemente el de la vivienda), así como la forma en que se enfrentan los espacios objetivos materiales, es decir, los construidos en clave funcional a partir de las representaciones y vivencias del espacio subjetivo, el del sujeto.

teoría urbana. Pudo muy bien ser fruto de la impresión que le produjo la degradación del mundo rural, especialmente en la zona de Las Landas, su región natal. Pero también pudo precipitar su inclinación hacia los problemas urbanos el propio contexto de urbanización acelerada y masiva del territorio francés: las nuevas ciudades que eran construidas en medio de la nada. En la "Introduction à la modernité" (1962) ya se anunciaba la crítica a la creación de los nuevos conjuntos urbanos y la posibilidad de generar la vida. El resultado final era, sin embargo, una reducción del significado social de la ciudad y una desestructuración morfológica del espacio, dominado por el rigor técnico-funcional y la apetencia de beneficios del capitalismo. Fue en ese contexto cuando pondría en marcha el Instituto de Sociología Urbana, que realizaría numerosos trabajos para el Ministère de l'Équipement, el Bureau d'urbanisme de la Ville de Strasbourg y para la ciudad de Nancy. De esos trabajos procede la excelente monografía sobre el hábitat residencial unifamiliar (L'habitat pavillonnaire) de H. Raymond, N. Haumont, prologada (y más o menos conducida) por Lefebvre. Desde entonces lo urbano pasó a concentrar las tareas de investigación del autor, desde la convicción de que la realidad social contemporánea estaba profundamente marcada por ese movimiento de implosión-exploración característico de la urbanización en la fase del capitalismo avanzado. Comienzan así a manifestarse con claridad una serie de ejes expositivos que vendrían a articular en adelante su discurso urbanístico: la ciudad como *topos* privilegiado de la cotidianidad, de su miseria y de su potencia creativa; la crítica de la racionalidad tecnocrática vehiculada por el funcionalismo de la Carta de Atenas; la significación social y política y el habitar poético; la ciudad como escenario y objeto de la lucha de clases, objetivo del capital y del Estado. Las observaciones urbanas de Lefebvre están recogidas en una serie de libros de amplio recorrido y difusión: "El derecho a la ciudad" (1968), "De lo rural a lo urbano" (1970), "La revolución urbana" (1970), "El pensamiento marxista y la ciudad" (1972), "Espacio y política" (El derecho a la ciudad II) (1973), y, por último, "La producción del espacio" (1974).

³²⁷ LEFEBVRE, Henri: "La producción del espacio", Editorial Capitán Swing, Madrid, 2013.

³²⁸ La fenomenología es el movimiento filosófico que llama a resolver todos los problemas filosóficos apelando a la experiencia intuitiva o evidente cuyo fundador fue Edmund Husserl. La fenomenología es posible caracterizarla como un movimiento filosófico que llama a resolver todos los problemas filosóficos apelando a la experiencia intuitiva o evidente, que es aquella en la que las cosas se muestran de la manera más originaria o patente. Por eso las diferentes vertientes de la fenomenología suelen discutir constantemente sobre qué tipo de experiencia es relevante para la filosofía y sobre cómo acceder a ella.

La fenomenología como ciencia estudia la relación que hay entre los hechos (fenómenos) y el ámbito en que se hace presente esta realidad (psiquismo, la conciencia). La conciencia es intencional, la conciencia se mueve en tres tiempos (imaginación, sensación y memoria como futuro, presente y pasado). Los tiempos de conciencia se dan indisolublemente en estructura primando siempre el "ir hacia", la intención. En la conciencia, a diferencia del tiempo público que va desde el pasado hacia el futuro, puede estar en el pasado "recordando" algo mientras experimenta la sensación que le produce ese recuerdo. Recuerdo que no se presenta pasivamente, sino que es evocado por una necesidad de futuro (intencionado). <http://www.fenomenologia.es/>

³²⁹ CHOMBART de Lauwe, Paul-Henry: (1913 Cambrai- 1998). En el surgimiento de la sociología urbana francesa, Henri Lefebvre optó por una aproximación holista del espacio urbano como terreno privilegiado de la lucha de clases, Paul-Henry Chombart de Lauwe retoma también el análisis de los procesos apoyados en la vida cotidiana de los habitantes, haciendo hincapié en los aspectos arquitectónico y urbanístico de la vida de las familias obreras. Se preocupa de tomar en cuenta las necesidades y las aspiraciones de las personas junto con las de autoridades y técnicos, aproximándose a la realidad, a las necesidades específicas de los grupos sociales y a las configuraciones materiales del espacio. En 1945, dirigió en el Centro Nacional de Investigación Científica, su primer trabajo sobre el espacio urbano, basado en la fotografía aérea. En 1949, fundó el Grupo de Etnología social demostrando particular interés en la clase trabajadora. En 1952, el grupo publicó un libro sobre « París y sus suburbios », la vida cotidiana de las familias trabajadoras (1956). En 1959, el grupo se convirtió en el centro de la antropología social. Dirigió también su investigación hacia los movimientos sociales y el papel de los intelectuales.

Artículo: "Paul-Henry Chombart de Lauwe y la historia de los estudios urbanos en Francia", Revista Espaces et sociétés nº103, Editions Érès, Francia. <http://www.espaceetsocietes.msh-paris.fr/spa/organizacion/>

³³⁰ RAYMOND, H. y HAUMONT, N: et al. "L' Habitat pavillonnaire", L' Harmattan, París, 2001. Vivienda suburbana.

Entre los filósofos interesados en este tema procedentes del movimiento de la fenomenología destaca Pierre Sansot (Antibes, 1928 - 2005), filósofo, sociólogo y escritor francés. Su tesis doctoral fue la base de su primer libro publicado: *"Poética de la ciudad"*, en el que lleva a cabo una crítica al lenguaje urbanístico esencialmente funcional que impera en las ciudades, e insta al rescate de su esencia y significado simbólicos; en este trabajo se utilizó por primera vez un enfoque analítico que permitiera identificar las pequeñas cosas cotidianas que dan sentido a la vida de la gente común.

Idéntica vocación e intención de definir conceptos la hayamos en M. de Certau,³³¹ P. Mayol³³² o en la psicología espacial de Moles-Rohmer. A pesar de las diferentes perspectivas analíticas adoptadas por estos autores, prevalece en ellos un mismo interés por el desarrollo de los procesos socio-psicológicos implicados en la apropiación espacial: procesos relativos a las prácticas del y en el espacio, a los usos, percepciones y representaciones en y del espacio. Sobre el espacio y lugares plantea Michel de Certeau en su libro *"La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer"* una clara distinción: *"Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones..."* También aclara: *"Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades...espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas o de proximidades. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente, de un tiempo, y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio". En suma, el espacio es un lugar practicado..."*³³³

La relación entre nuestras actitudes y valoraciones perceptivas y las imágenes que tenemos del mundo exterior, de nuestro espacio vital, ha sido también puesta de relieve por A.A. Moles y E. Rhomer en su *"Psicología del espacio"*. Ellos lanzan una pregunta fundamental: ¿el espacio como punto de referencia o el espacio como producto? Todo ser humano se apodera de un espacio personal, que se convierte en su punto de referencia. *"De hecho, el análisis de los modos de pensamiento instintivos o racionales, de las actitudes y valores que cada individuo relaciona con una percepción sensible, se halla siempre subterfugado por imágenes del mundo exterior como causas de sus reacciones"*.³³⁴ Los autores distinguen a partir de este mundo exterior, dos concepciones básicas del espacio, relacionadas con dos sistemas filosóficos. Una de ellas sería una filosofía de la centralidad, y la otra una filosofía de la extensión cartesiana: *"Nuestras concepciones del espacio se rigen esencialmente por dos sistemas filosóficos. Cada uno de ellos nos propone un cuadro de referencia, un sistema conceptual para integrar los fenómenos espaciales..."* *"El primer sistema es el de la evidencia sensible, la percepción inmediata: el Yo es el centro del Mundo; ¿cómo podría, en efecto, existir un mundo en el que yo no sea el centro? Una fenomenología del espacio, como una fenomenología del tiempo, tendrá su punto de partida en el lugar que ocupa mi cuerpo. Aquí y ahora, tomándolo como centro..."* *"Un segundo sistema de aprehensión subtiende el conocimiento que el hombre adquiere del espacio. Oponiéndolo al precedente, vamos a calificarlo como filosofía de la extensión que conectaremos, por orden con el pensamiento cartesiano, creador de los ejes de coordenadas para medir la extensión. En este sistema el mundo es, en efecto, extenso e ilimitado, contemplado por un observador que no habita en él, donde todos los puntos son a priori equivalentes; ninguno de ellos aparece como privilegiado ante la mirada del*

³³¹ DE CERTEAU, Michel: (Chambéry, 1925-París, 1986) fue un jesuita, historiador y filósofo francés. Tras obtener los títulos en lenguas clásicas y en filosofía, inició su formación religiosa en el seminario de la Universidad de Lyon, entrando en 1950 en la Compañía de Jesús. Se ordenó como sacerdote católico en 1956 y obtuvo su doctorado en teología en la Universidad de la Sorbona de París en 1960. Fue un estudioso de las fuentes del primer siglo de operaciones de la Compañía de Jesús (1540-1640) e historiador de la mística del Renacimiento en la época clásica. Es uno de los fundadores de la Escuela Freudiana de París (Francia), dirigida por Jacques Lacan. Es un admirador de las artes del hacer, que organizan la vida cotidiana del hombre común, debatió muchos postulados de las ciencias sociales y humanas. Su obra *"La invención de lo cotidiano"* es fruto de una investigación sobre los problemas de la cultura y la sociedad francesa. Esta obra se realizó en dos tomos: el primero, llamado *"Artes del hacer"* fue escrito completamente por de Certeau. http://es.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Certeau

³³² El segundo tomo, de la obra de M. de Certau titulado *"Habitar, cocinar"*, fue realizado por Luce Giard y Pierre Mayol con la colaboración de Marie Ferrer. Este segundo tomo fue publicado por la Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de estudios superiores de occidente (ITESO) y el Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos en el año 2000. http://monoskop.org/images/1/1c/De_Certeau_Giard_Mayol_La_invencion_de_lo_cotidiano_2_Habitar_cocinar.pdf

³³³ DE CERTEAU, Michel: *"La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer"*. Universidad Iberoamericana. Departamento de historia. Instituto Tecnológico y de estudios superiores de occidente. (ITESO), México, 2000: Pág. 129.

³³⁴ MOLES, Abraham y ROHMER, Elizabeth: *"Psicología del espacio"*, Ricardo Aguilar, Madrid, 1972: Pág. 13.

observador..." "Los dos sistemas considerados aparecen, a la vez, como esenciales y contradictorios; irreducibles entre sí, nuestra manera de pensar el espacio va de uno a otro sistema, y esto se refleja tanto en nuestro vocabulario como en nuestro comportamiento".³³⁵

Sobre la definición del espacio nos detendremos en la filosofía de Kant. En su "*Crítica de la razón pura*",³³⁶ en la primera parte de la "*Doctrina trascendental de los elementos*", la "*Estética trascendental*" (que se subdivide en una sección "*Sobre el espacio*" y otra "*Sobre el tiempo*"), Kant analiza la primera facultad que interviene en el proceso de conocimiento: la sensibilidad. Gracias a esta facultad podemos construir una representación de la realidad, es decir, percibir el mundo; y, por la misma razón, sólo podemos percibirlo según cómo lo construimos en nuestra mente y jamás como es en sí mismo. Antes de abordar las secciones principales sobre el tiempo y el espacio, Kant establece una serie de definiciones. Se llama "*intuición*" al modo por el cual el conocimiento se refiere *inmediatamente* a sus objetos, mientras que un "*concepto*" es el modo de referirse *mediatamente* (i.e., por medio de la intuición) a esos mismos objetos. En el caso del conocimiento por intuiciones, la facultad que interviene es la "*sensibilidad*", cuyo papel consiste en recibir representaciones procedentes del mundo, las cuales proporcionan las intuiciones. Por ella los objetos nos son "*dados*", y el efecto de este conocimiento es una "*sensación*". Si una intuición se refiere a su objeto por medio de una sensación, será una "*intuición empírica*", mientras que si no contiene nada empírico será una "*intuición pura*".

En el caso de las intuiciones empíricas, sus objetos serán los "*fenómenos*", los cuales tienen una materia (lo relativo a la sensación, por ende, *a posteriori*) y una forma (lo que hace que la multiplicidad sensible sea ordenada en cierta forma, que no puede ser ella misma sensación y sólo puede ser proporcionada *a priori* por la mente). Como se demostrará en el libro, espacio y tiempo son estas formas *a priori* de los fenómenos de las intuiciones empíricas, a la vez que intuiciones puras por sí mismos.

En el caso del conocimiento por conceptos, interviene otra facultad, el "*entendimiento*", que permite pensar los objetos y suministra los conceptos. Mediante el entendimiento los objetos son "*pensados*"; no recibe pasivamente las representaciones, como hace la sensibilidad, sino que las produce (no es facultad receptiva sino "*espontánea*"). Este segundo tipo de conocimiento, según se dijo, es mediato y necesariamente debe hacer referencia a las intuiciones. Por consiguiente, en el ser humano todo conocimiento deriva en última instancia de la sensibilidad; por ello debe comenzarse con la ciencia que estudia los principios *a priori* de esta facultad, es decir, con la disciplina de la estética trascendental.³³⁷

La sección primera sobre el espacio comienza con una exposición "*metafísica*" de la noción de espacio, es decir, una exposición que, partiendo del análisis de nuestras representaciones, muestra que "*el espacio es una intuición válida a priori de la sensibilidad y que es la mera forma subjetiva de las intuiciones sensibles por la cual todo fenómeno externo puede y debe ser representado*". En esta sección sobre el espacio se tratará del sentido *externo*, de aquel a través del cual nuestra mente se representa objetos como externos a nosotros en el espacio (el sentido *interno*, por el que la mente se percibe a sí misma y a sus estados internos, se estudia la sección dedicada al tiempo). Sigue luego una exposición "*trascendental*" cuya finalidad es deducir, del apriorismo ya comprobado del espacio, cómo son posibles ciertos conocimientos sintéticos *a priori* basados en esa representación del espacio (en concreto, los conocimientos de la geometría). En el apartado que cierra la sección sobre el espacio ("*Consecuencias de los conceptos anteriores*") se enfatiza que el espacio no es inherente ni a las cosas ni a las relaciones entre las cosas, pues existe *a priori* y no es más que la *forma* de todas las intuiciones externas que la mente aplica necesariamente para ordenar las sensaciones y posibilitar su recepción (además de una intuición por sí misma, una intuición pura).

El espacio, entonces, posee una *realidad empírica* (es válido objetivamente con respecto a los objetos recibidos por la sensibilidad) pero una *idealidad trascendental* (no es más que la forma con que el sujeto humano percibe la realidad, y no corresponde a la realidad misma ni tampoco necesariamente a constituciones diferentes a la humana). Además, el espacio es la única representación *a priori* de la sensibilidad relativa a los fenómenos exteriores.³³⁸

Es también importante definir la palabra "habitar" en el sentido que la presente investigación requiere. Analizaremos para ello la falsa equivalencia de la que habla Lefebvre entre el habitar y el hábitat.

³³⁵ Op. cit., págs. 14-16.

³³⁶ KANT, Immanuel: "Crítica de la razón pura", trad. de M. Caimi, Colihue, Buenos Aires, 2007.

³³⁷ Ibid., Págs. 126-132.

³³⁸ Ibid., Págs. 132-150.

Mientras que el hábitat (pura contemplación funcional) se sitúa en un plano morfológico, descriptivo y normativo, definiendo un espacio dominado y de dominación predominante (el lugar de habitación), el habitar se resuelve en su propio despliegue rutinario, creativo y múltiple. Aquí se vincula el habitar con el concepto de apropiación en un sentido similar al que manejaba en las reflexiones sobre la vida cotidiana:

*"...habitar, para el individuo o para el grupo, es apropiarse de algo. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio. Esto es cierto tanto para pequeños grupos, por ejemplo, la familia, como para grandes grupos sociales, por ejemplo, quienes habitan una ciudad o una región. Habitar es apropiarse de un espacio; es también hacer frente a los constreñimientos, es decir, es el lugar del conflicto, a menudo agudo, entre los constreñimientos y las fuerzas de apropiación... Cuando el constreñimiento impide cualquier apropiación, el conflicto desaparece o casi desaparece. Cuando la apropiación es más fuerte que el constreñimiento, el conflicto desaparece o tiende a desaparecer en un sentido. En otro sentido estos casos de superación de los conflictos son casos límites y casi imposibles de alcanzar; el conflicto (...) lo resuelven en otro plano, el de la imaginación, el de lo imaginado. Cualquier ciudad, cualquier aglomeración, ha tenido y tiene una realidad o una dimensión imaginaria (...) y es necesario hacer un sitio a estos sueños, a este nivel de lo imaginario, de lo simbólico, espacio que tradicionalmente ocupaban los monumentos".*³³⁹

No es lo mismo, por tanto, el habitar que el hecho de introducirse pasivamente en un medio estandarizado y cumplir con un protocolo social previsto e inerte (hábitat). Programación y habitar se presentan, pues, como conceptos opuestos para Lefebvre, como lo son para el propio habitante.

Se puede reforzar la argumentación lefebvriana con las reflexiones de Heidegger y Bachelard sobre *"la casa"*, cuyo contenido alcanza, tras su exposición, *"una dignidad casi ontológica"*³⁴⁰. Ambos resaltan por igual la discrepancia entre la riqueza semántica, imaginativa y poética del habitar frente a la estrechez funcional y expresiva del hábitat. De ahí el expresivo enunciado lefebvriano: *"un alojamiento construido según las prescripciones económicas o tecnológicas se aleja del habitar como el lenguaje de las máquinas de la poesía"*.³⁴¹

El habitar justifica a la vez actos múltiples y yuxtapuestos: vivir, inventar, imaginar, madurar, crear el espacio cotidiano, codificarlo y descodificarlo, siguiendo en todos ellos pautas culturales diversas, en un continuo ir y venir a la vez práctico, lúdico y simbólico. Habitar es también, como expresa Maïté Clavel:³⁴² *"insertarse en un vasto círculo de relaciones y paisajes por descubrir"*; habitar un espacio no es solo ocupar un lugar, sino que *"es inscribirse en un espacio, centro de entornos más vastos, hechos de paisajes, pero sobre todo de relaciones, de prácticas, de sueños, de proyectos."*

Las consideraciones de Heidegger sobre el tema se centran en la existencia y realidad del ser y del habitar, mediante una interrogación constante tanto al lenguaje común como al de la filosofía y la poesía. En *"Construir, habitar, pensar"* (Ensayo 1951) muestra las repercusiones que el término *"Bauen"* (construir) posee en el lenguaje. No habitamos porque hemos construido (dice Heidegger) sino que construimos en tanto habitamos, es decir, somos habitantes y somos en cuanto tales, pues habitar es el rasgo fundamental de la condición humana, la ocupación por la cual el hombre accede al ser, deja que las cosas surjan en torno a él y se arraiga.³⁴³ Yendo más lejos, y relacionando el habitar con la construcción y el pensamiento, así como la vocación de estos para con el habitar, el autor añade: *"La esencia del construir es el dejar habitar... Sólo si somos capaces de habitar podemos construir.... Pero el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales.... Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serían insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos, construir y pensar, pertenecen al habitar.... Los mortales pueden llevar el habitar a su plena esencia cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar"*.³⁴⁴ Habitar en Heidegger no es acto simple ni insustancial; su pensamiento existencial se halla estrechamente vinculado al tema metafórico de la casa: *"El lenguaje es la casa del Ser. En su hogar el hombre habita"*. Heidegger se pregunta sobre el sentido del Ser como objeto primero de la Filosofía. Esta pregunta no puede resolverse sin reconocer que alrededor de cada sujeto

³³⁹ LEFEBVRE Henri: "De lo rural a lo urbano", Península, Barcelona, 1975: Pág. 210.

³⁴⁰ LEFEBVRE Henri: "La producción del espacio", Capitán Swing, Madrid, 2013: Pág. 174.

³⁴¹ HEIDEGGER, Martin: "Conferencias y artículos", Ediciones del Serbal, España 1994: Págs. 140-142.

³⁴² CLAVEL, M: "Sociologie de L'urbain", Anthropos, París, 2002.

³⁴³ HEIDEGGER, Martin: "Construir. Habitar. Pensar", Oficina y Arte ediciones, Madrid, 2015: Pág. 19. "Prestemos atención a lo que la lengua en la palabra *"bauen"* dice, pues percibimos tres rasgos: 1) Construir es propiamente habitar. 2) Habitar es la manera como los mortales están sobre la tierra. 3) El construir en cuanto habitar se despliega en el construir, el que cuida, el cultivo, y en el construir, el que erige edificaciones".

³⁴⁴ *Ibíd.*, Pág. 49.

existencial gravita todo aquello que le es familiar: los objetos y la casa como materialización de una vida que se desarrolla a través de un tiempo existencial. La casa de este sujeto es más que un marco neutro o inocente: es el reflejo de nuestros conflictos; el lugar de lo íntimo tanto como de lo inhóspito. La casa de Heidegger es también la manifestación de los conflictos existenciales con el tiempo denominado "nostalgia", el producto de una idealización de la densidad y firmeza del pasado frente a la banalidad del presente. La casa es, por último, refugio frente al mundo, frente a lo público, tanto como refugio frente a las fuerzas de la naturaleza.

Otra contribución a esta exposición de conceptos y contenido de las palabras "espacio" y "habitar" proviene del análisis del espacio geométrico y del espacio feliz (topoanálisis) de Bachelard ³⁴⁵, quien en *"La poética del espacio"* aborda la evocación del habitar en las imágenes de la intimidad.

Una constante que descubrimos en estos tres autores (Heidegger, Bachelard y Lefebvre) es que los lugares habitados no pueden ser vistos como meros objetos; el habitar revela siempre una manera de ser. Los recuerdos, los actos, los sentimientos, se hallan siempre localizados. Bachelard otorga el nombre de "topoanálisis" al estudio sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. *"En este teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser..."* ³⁴⁶

De esta forma, Bachelard intenta mostrarnos la casa onírica, única, la que reúne el yo disperso, los sueños inventados y perdidos, las imágenes de abrigo, consuelo e intimidad, la comunidad de memoria e imagen, fuera de toda racionalidad. Nos habla de lo que llama *espacio feliz*. *"Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios ensalzados. A su valor de protección, que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación."*

En el capítulo I, *"La casa del sótano a la guardilla. El sentido de la choza"* de su libro *"La poética del espacio"*, Bachelard sostiene que si nos queremos referir a los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere a la vez en su unidad y su complejidad. *"La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de*

³⁴⁵ BACHELARD, Gastón: (Bar-sur-Aube, 1884 - París, 1962) Filósofo y profesor francés, que se especializó en la epistemología (La formación del espíritu científico, 1938). Ocupa un lugar principal dentro del pensamiento moderno, no solo por sus ideas renovadoras en torno al conocimiento científico, sino por la incidencia de tales ideas en el arte y en la imaginación creativa. En Bachelard no solo se une la formación del científico y filósofo de carrera, sino la del artista, cuya tarea central consiste en demostrar la relación universal de todo conocimiento. La aspiración de Husserl de alcanzar una unidad del saber encuentra en la filosofía de Bachelard su punto más álgido, y esto prepara el terreno para la conformación de las ideas futuras más vanguardistas, en tanto que se unen los progresos de la ciencia y la razón con el ministerio de las fuerzas imaginativas, que hacen posible que todo conocimiento sea al mismo tiempo una experiencia estética. La raíz que alimenta este principio creativo es justamente la imaginación, pero en Bachelard, la imaginación ha de estar ligada al ensueño de la materia. Estudió también la imaginación poética en relación a los cuatro elementos, en obras como "Psicoanálisis del fuego" (1938), "El agua y los sueños" (1941) y "La poética del espacio" (1957). Su actividad presenta constantemente un carácter doble: por una parte, una labor de reflexión sobre las ciencias, especialmente sobre la física y la química modernas, para elaborar una teoría de la ciencia o epistemología; por la otra, su labor de ensayista y literato dedicado a mostrar la centralidad en el hombre de la "imaginación" y de la actividad onírica. Se inspiró tanto en el racionalismo científico como en el psicoanálisis freudiano y en las interpretaciones vitalistas que este último había tenido en Francia. Su misma obra se divide con bastante claridad en dos grupos. Por una parte, su fundamental "Ensayo sobre el conocimiento aproximado" (1928), "El nuevo espíritu científico" (1934), "La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo" (1938), "La actividad racionalista de la física contemporánea" (1951) y "La filosofía del no". "Ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico" (1940), constituyen el núcleo de su epistemología. Por la otra, sus escritos principales sobre literatura e imaginación: "Psicoanálisis del fuego" (1938), "Lautréamont" (1939), "El agua y los sueños" (1941), "El aire y los sueños" (1943) y "La tierra y los sueños de la voluntad" (1948). Entre 1949 y 1953 reapareció con fuerza su interés por la epistemología. En la última época de su vida prevalece el mundo de la "rêverie": "La poética del espacio" (1957), "La poética de la ensoñación" (1961) y "La llama de una vela" (1961). Pero sus trabajos sobre la ciencia y los escritos sobre la imaginación tienen una raíz común para él, en cuanto que constituyen dos respuestas a la situación del hombre. La respuesta de la ciencia se basa sobre una nueva relación entre pensamiento científico y filosofía, gracias a la cual el pensamiento científico se libera de los falsos conceptos que la filosofía produce espontáneamente, pues la ciencia debe construir sus propios conceptos con plena autonomía teórica. Pero el hombre se ve arrastrado instintivamente a la naturalización no científica, que se refleja en la actividad de la imaginación, la fantasía y el sueño, o en la actividad poética. Ciencia e imaginación son caminos igualmente válidos, e incluso complementarios, y representan dos modos para elevarse por encima de la confusa cotidianeidad de lo concreto.

REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 881-887.

³⁴⁶ BACHELARD, Gastón: "La poética del espacio", (traducción Ernestina de Champoursin), Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. FCE, 2000: Pág. 31.

imágenes concentra a éstas en torno a la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida? ...". "... no basta considerar la casa como un "objeto" sobre el que podríamos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones. Para un fenomenólogo, para un psicoanalista, para un psicólogo (enumerando estos tres puntos de vista por orden de precisión decreciente), no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción –sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones– para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar...". "Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un "rincón del mundo". "Porque la casa es nuestro rincón del mundo. ... nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. ... En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños".³⁴⁷

Esta "casa fenomenológica" puede estudiarse a partir de dos textos concretos: por una parte, el texto clásico de Maurice Merleau-Ponty,³⁴⁸ *"Fenomenología de la Percepción"*³⁴⁹ (especialmente en los capítulos dedicados al cuerpo y al espacio) y, por otra, esa obra tan popular entre los arquitectos ya nombrada, *"La poética del espacio"*, en la que Gastón Bachelard construyó una completa topología de la casa fenomenológica. Pero, ¿quién es el sujeto que habita esta idea de casa fenomenológica? ¿Cómo construye su forma de habitar? El fenomenólogo piensa que conoce tan solo el hecho de su propia vida; que éste es su único dato de partida (de ahí su subjetividad). Por ello desea ante todo volver a encontrar *"un contacto ingenuo con el mundo"*; su tarea filosófica no es tanto analizar o explicar sino *"describir las vivencias"*.³⁵⁰

La percepción fenomenológica se compone de dos tipos de relaciones yo-mundo, las cuales se alimentan mutuamente: una relación puramente instantánea, producida por la acción de las cosas frente al sujeto en su mera presencia simultánea; y otra en la que el tiempo quedaría activado a través de la rememoración y la ensoñación. En Bachelard, como veremos también en Neruda, todo será activación de la rememoración, del ensueño. Así, la representación de la casa fenomenológica requiere en Bachelard esta técnica del ensueño que nos retrotrae a la infancia y a la casa natal o casas anteriores como momentos supremos en los que la relación entre el yo y el mundo no ha sido deteriorada por la imposición de un modelo racional. El sujeto que constituye la casa fenomenológica es un individuo cuya experiencia del espacio se liga a recuerdos y rememoraciones del pasado y a experiencias sensoriales del presente³⁵¹. El ingenio de Bachelard complementa bien las anotaciones lefebvrianas sobre el habitar y las del propio Heidegger. Todos ellos definen un pensamiento del ser-habitar frente a ese pensamiento operativo que también convive en nuestro mundo actual y que solo construye inmuebles. Nuestro personaje solo puede estar dentro de un pensamiento del ser-habitar, como veremos al concluir esta investigación.

Dice Lefebvre en la introducción del libro *"L' Habitat pavillonnaire"*: *"La habitación, la mansión, el hecho de fijarse al suelo (o de desprenderse de él), el hecho de vivir aquí o allá (o de desarraigarse) estos hechos y este conjunto de hechos son inherentes al ser humano"*.³⁵² El habitar designa básicamente un hecho antropológico, un atributo propio del hombre cuyos modos varían en el curso de la historia según las diversas sociedades y en virtud de todo aquello que constituye la cultura, la civilización, la sociedad a

³⁴⁷ BACHELARD, Gastón: *"La poética del espacio"*, (traducción Ernestina de Champoursin), Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. FCE, 2000: Págs. 27-28.

³⁴⁸ MERLEAU Ponty, Maurice: nacido en Rochefort-sur-Mer el 14 de marzo de 1908 y muerto en París el 5 de mayo de 1961, fue un filósofo fenomenólogo francés, fuertemente influido por Edmund Husserl. Desde la época de *La estructura del comportamiento* y la *"Fenomenología de la percepción"*, Merleau-Ponty quería demostrar que la percepción no es el resultado casual de las sensaciones "atómicas", en contraposición a la tradición iniciada por John Locke, que estaba siendo perpetuada por ciertas corrientes psicológicas de la época, en particular la psicología del comportamiento. Para Merleau-Ponty, en cambio, la percepción tiene una dimensión activa, en la medida en la que representa una apertura primordial al mundo de la vida (al *Lebenswelt*). En contra del atomismo antes citado, Merleau-Ponty logra valiosas conclusiones apelando no sólo a la fenomenología (o estudio lógico de las cosas tal cual aparecen) sino también con el gran aporte de la Teoría de la Gestalt y los descubrimientos referidos a las funciones psíquicas realizados hasta su época. Esa apertura primordial que significa la percepción activa forma la base de su tesis de la importancia primordial de la percepción.

³⁴⁹ MERLEAU Ponty, Maurice: *"Fenomenología de la percepción"*, Editorial Península, Barcelona, 1975.

³⁵⁰ ÁBALOS, Iñaki: *"La buena vida"*, Picasso de vacaciones. La casa fenomenológica, Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2011: Pág. 93.

³⁵¹ Esta idea de casa fenomenológica o casa de ensueño la retomaremos cuando hablemos del valor de identidad en las casas de Neruda.

³⁵² LEFEBVRE, Henri: *Préface*. In RAYMOND, H. y HAUTMONT, N: et al. *L' Habitat pavillonnaire*. París: L' Harmattan, 2001.

escala global: las relaciones y modos de producción, las estructuras y superestructuras morales, culturales e ideológicas. Esto se manifiesta, en particular, en los objetos del habitar, que cumplen una función instrumental y a la vez expresiva de los valores simbólicos de una sociedad determinada. Pues el habitar está *"constituido primeramente por objetos, por productos de la actividad práctica. ... Existen objetivamente o, si se prefiere, 'objetualmente', antes de significar; pero no existen sin significar. ... Los bienes muebles e inmuebles que constituyen el habitar envuelven y significan relaciones sociales"*.³⁵³ Igualmente, las formas o modalidades del habitar se expresan en el lenguaje, no sólo por prácticas y objetos funcionales y simbólicos. Por lo tanto, la vida cotidiana exige una continua traducción al lenguaje corriente de estos sistemas de signos que son los objetos que conforman y sirven al habitar.

Sobre el significado del habitar dice Mario Rodríguez Fernández³⁵⁴ que cada casa tiene su particular aroma, que nace del modo propio en que se habita. Se refiere a un *"aroma psicológico"*. Uno percibe como un curioso olor los valores de la intimidad de la casa, el tipo de relación humana, la sensación de bienestar o tristeza, de satisfacción o angustia, en fin, lo que denomina *"el modo psicológico de habitar"*.

Por último, y siguiendo con las hipótesis lefebvrianas, el habitar se expresa *"objetivamente"* en un conjunto de obras, de productos que constituyen un sistema parcial: la casa, la ciudad, la aglomeración. Cada objeto tiene significado en el conjunto sensible que nos ofrece un texto social. El usuario desea hacer de su casa el abrigo-hogar contra todo lo que amenaza potencialmente su cotidianidad (el trabajo, el ocio, las jerarquías, la monotonía, la violencia estructural...) como forma de compensación. El uso cotidiano, sus necesidades concretas y sus aspiraciones, el imaginario asociado al habitar y la inversión afectiva hacia su entorno convergen en la modificación y apropiación del espacio social.

¿Y qué decir de los objetos que acompañan nuestra rutina y construyen nuestro universo íntimo? Lefebvre encuentra en el pabellón (unifamiliar) una respuesta parcial a dicha pregunta: *"En el pabellón, de un modo sin duda mezquino, el hombre 'habita como poeta'. Por esto entendemos que su habitar es un poco su obra. El espacio de que dispone para organizarlo según sus tendencias y ritmos guarda cierta plasticidad.... El espacio del pabellón permite cierta apropiación por el grupo familiar y por los individuos de sus condiciones de existencia... Pueden modificar, añadir, superponer a lo que les ha sido provisto lo que proviene de ellos mismos: símbolos, organización. Su entorno reviste así sentido para ellos; hay sistema de significación, e incluso doble sistema: semántico y semiológico, en las palabras y en los objetos"*.³⁵⁵ Se insiste en vincular habitar y apropiación. El secreto de uno es el otro, y viceversa, todo conformando una práctica poética espontánea que hace del espacio algo único, original, forjado casi sin intencionalidad. Cuanto más funcional y dominado está un espacio por los agentes que lo manipulan y reducen a pura instrumentalización, menos se presta a su apropiación y reconocimiento.³⁵⁶ Solo el habitar activo, el despliegue de usos, necesidades, deseos e imaginarios recupera poco a poco el sentido del habitar como apropiación.

La apropiación implica un juego bien trabado de dimensiones procedentes de una práctica originaria: el uso. Y es en el uso donde reposa todo cuanto evoca el habitar: la inversión afectiva sobre el espacio, la familiarización cognitiva, el simbolismo del espacio y los imaginarios espaciales. El uso apunta a la creación de una obra, a la inscripción de un tiempo en un espacio concreto, subjetivo: el espacio de los sujetos. Tiempos, ritmos, actividades cotidianas o festivas, no pueden someterse a una cuantificación abstracta, sea en el ámbito residencial, en las calles (el espacio de flujos, transición y encuentro) o en el espacio global de la ciudad. El uso no puede definirse por la función, porque el espacio vivido, complejo y diversificado del usuario incorpora asimismo aspectos multifunciones, enlaza en una unidad formas y estructuras (percepciones y concepciones).

El espacio del usuario incorpora las distintas vivencias de los sujetos y su inversión afectiva. Por esta entendemos el proceso por el cual un individuo o un grupo valoran un objeto (una casa) y derraman sobre él su potencial afectivo, sus capacidades de acción, intentando hacer de él una obra, algo a su imagen, a

³⁵³ Op. cit., Pág. 10.

³⁵⁴ RODRÍGUEZ, Fernández, Mario: Escritor, investigador y profesor. Departamento de Español Facultad de Humanidades y Arte Universidad de Concepción, Chile. Autor del texto "La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda" que nombraremos más adelante en esta investigación.

³⁵⁵ MARTÍNEZ, Emilio: "Configuración Urbana, habitar y apropiación del espacio", XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control Barcelona, 5-10 de mayo de 2014.: Pág. 15.

³⁵⁶ LEFEBVRE, Henri: "La producción del espacio", (traducido por Emilio Martínez Gutiérrez), Capitán Swing, Madrid, 2013: Págs. 125-216.

sus deseos, a sus recuerdos, a sus tiempos. Mediante esa inversión que se despliega en el uso y en la forja cotidiana del espacio el individuo y el grupo transforman en su bien (de uso, simbólico) algo exterior; de ahí que se hable de "un" espacio y "un" tiempo. Este habitar se caracteriza por la búsqueda continua de un espacio flexible, apropiable. Veremos cómo en Neruda existe una constante búsqueda de esos espacios flexibles y apropiables que no son sino el reflejo de una manera de habitar.

Pero una dimensión fundamental del habitar y, por tanto, de la apropiación del espacio es el imaginario de quien lo habita. Los habitantes viven su casa o su barrio e imaginan estos espacios a un mismo tiempo. Al discurso racional sobre las funciones precisas de cada espacio, a la programación realizada por otros, en la jerarquía del saber y del poder, los habitantes oponen la obstinación de su imaginario, de sus representaciones y sus prácticas ciudadanas o domésticas. Así, frente a unos espacios impuestos en alguna de las casas de Neruda, preexistencias adquiridas con los solares, veremos también la tozudez del poeta al desplegar en ellos todo su imaginario. El espacio vivido es también fabulado y por eso el planificador fracasa estrepitosamente cuando procura un envoltorio abstracto al habitante y quiere definir el destino de una vida ajena, fijando las normas, cauces y modalidades del habitar.

A este respecto, Chombart de Lauwe observa que en el encuentro de los aspectos afectivos y cognitivos (adaptación y uso) surgen las aspiraciones de modificar el espacio construido en relación con un imaginario y una simbólica social propia de una sociedad, de una cultura. Así, apropiarse de un espacio construido consistiría en esencia *"en poder ajustar el espacio objeto y el espacio representado, lo que proporciona una impresión de familiaridad cognitiva, y en poder asociar el deseo a la representación y a la utilización de los objetos en el espacio, lo que da una impresión de familiaridad afectiva"*.³⁵⁷ Chombart de Lauwe aporta también una definición clara del proceso de apropiación del espacio: *"Apropiarse de un lugar no es únicamente hacer de él una utilización reconocida, sino establecer con él una relación, integrarlo a las vivencias propias, enraizarse, dejar en él la huella propia y convertirse en actor de su propia transformación"*³⁵⁸. Esta apropiación se asocia a un hábito que otorga impresiones de placer, plenitud y posesión.

En definitiva, el espacio apropiado desarrolla un papel fundamental en los procesos cognitivos (conocimiento, categorización, orientación, etc.), afectivos (atracción del lugar, autoestima, etc.), de identidad y relacionales (implicación y corresponsabilidad). Además, el *"habitar"* como acto creativo y de apropiación es la suma del uso del espacio y la incorporación del imaginario espacial a los modos de vida. Y el espacio vivido por el sujeto es, ante todo, su espacio de acción e imaginación. Por lo tanto, el grado de apropiación dependerá no solo de estas dimensiones anteriores, sino también de la libertad y determinación de acción sobre él y, lógicamente, del hecho de participar activamente en su conformación o producción.³⁵⁹

Como veremos en el caso de Neruda, la participación activa en la construcción de los espacios que conforman sus casas es una constante: creará unos espacios personales de acción e imaginación, espacios vividos, apropiados, que incorporan todo el imaginario del poeta.

IV.2.- La imagen de casa en Pablo Neruda. Las casas, su patrimonio. El espacio apropiado.

El poeta chileno Pablo Neruda, considerado uno de los más influyentes artistas del siglo XX, Premio Nobel de Literatura en 1971, destacado activista político, senador, miembro del Comité Central del Partido Comunista de Chile, precandidato a la presidencia de su país y embajador en Francia, ha dejado como legado a la Humanidad una literatura considerada universal. Menos conocida, aunque no por ello menos importante, es otra actividad que practicó y dejó también como legado: la arquitectura, concretamente la arquitectura doméstica. Fueron las casas que diseñó, modificó, amplió y habitó hasta su muerte y que forman parte hoy del reconocido Patrimonio Histórico Nacional de Chile.

Todas estas casas, mientras Neruda vive y las habita, se caracterizan porque están en un constante proceso de redefinición y crecimiento dinámico y flexible. Este *"habitar"* suyo se caracteriza, como ya hemos referido, por la búsqueda continua de un espacio flexible, apropiable. Nunca concluía su

³⁵⁷ CHOMBART de Lauwe, Paul Henri: "Appropriation de l'espace et changement social", Congreso de Estrasburgo, 1975: Pág. 28.

³⁵⁸ CHOMBART de Lauwe, en su investigación "El proceso de apropiación del espacio como un proceso de socialización (1976), sostiene que dicho proceso es una dinámica interactiva entre el individuo y su ambiente para formar su persona; su estudio lo hace con niños de 6 a 14 años en ambientes urbanos y rurales en Mountrouge, Francia.

³⁵⁹ MARTÍNEZ, Emilio: "Configuración urbana, habitar y apropiación del espacio", XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control Barcelona, 5-10 de mayo de 2014. <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Emilio%20Martinez.pdf>

construcción, sino que el ejercicio y, casi podríamos decir, la diversión, consistía en estar en constante expansión. Las casas que Neruda diseñó nunca fueron concebidas como un todo predeterminado, sino como un conjunto de piezas que se fueron ensamblando a lo largo de más 30 años. La obra construida de Neruda se vuelve un proceso constante de montaje y desmontaje, de hacer y deshacer, de creación de diversos escenarios con los que envolver la experiencia del habitar....³⁶⁰ La agitada vida personal y política del poeta, sus viajes a varios continentes, su exilio, ayudaron a que fomentara otra afición: la colección de objetos que compraba o recogía si le llamaban la atención. *"Pero en realidad, lo mejor que coleccioné en mi vida fueron mis caracoles. Me dieron el placer de su prodigiosa estructura; la pureza lunar de una porcelana misteriosa agregada a la multiplicidad de las formas, táctiles, góticas, funcionales"*.³⁶¹ Todo el material que coleccionaba y que traía consigo, todas sus posesiones, como parte imprescindible de su memoria, quiso colocarlas en cada una de sus casas de acuerdo a criterios siempre emocionales, según el momento, estado anímico o el llamado de alguna necesidad inaplazable. Con la experiencia que fue acumulando con el diseño de sus casas, creó espacios específicos y muy pensados para que habitaran en ellos sus objetos queridos. Así generaba nuevas atmósferas y otorgaba nuevos significados a los espacios a través de tales objetos, en una continua recreación escenográfica. De este modo se explica la constante expansión de sus casas: su vida se llenaba de recuerdos que había que guardar.³⁶²

En este momento deseamos aclarar lo que entendemos en esta tesis por "casa", y su vinculación con su morador. Esta relación, en el caso de Neruda, merece una reflexión aparte; justifica la declaración de su casa de Isla Negra como Monumento Histórico Nacional (según se desprende del texto de la declaración), y es un tema que profundizaremos en el apartado de "valor de identidad" en esta segunda parte de la investigación. Una de las razones para utilizar el término *casa* (y no *vivienda*) es la identificación que el término establece con sus ocupantes. Según Gastón Bachelard, como ya vimos, *"la casa es nuestro rincón en el mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos."* En efecto, la casa es el primer mundo del ser humano, sustituye la contingencia; sin casa el ser humano estaría disperso. Para este autor, *"el ser amparado sensibiliza respecto a los límites del albergue"*. Así, la imaginación puede construir muros con elementos tan volátiles como las sombras, y sentir protección dentro de esos "muros", por ejemplo, contruoidos con sombras. Pero también la imaginación puede volver frágiles y vulnerables las murallas más fuertes, condenando a sus habitantes a sentirse desprotegidos aun detrás de ellas.

Es esta condición que asocia la casa a su habitante y a su existencia lo que nos lleva a afirmar que la casa cuenta también con su propia memoria. Se trata de una memoria compleja, no formada sólo con lo vivido allí, sino también con lo experimentado en otras casas, mediante un juego de contrastes y analogías. Al mismo tiempo, la protección de la casa hace que en ella también se incluya lo que su habitante proyecta en un horizonte futuro, y no sólo su pasado y presente. Con esto queremos destacar que la *casa* no es cualquier espacio: es un espacio íntimo de alto contenido simbólico, condensador de sentidos, pero también un espacio básico que ubica al ser humano de una manera particular en el mundo. Esta definición de casa creemos se acerca más a lo que Neruda entendía por "casa", según interpretamos leyendo sus versos, entrevistas, biografías y escritos.

Es por ello por lo que empleamos aquí no la palabra "vivienda", sino "casa". La voz "vivienda" parece más adecuada para los discursos técnicos, políticos o aquellos que por distintas razones no incluyen los sentidos antes referidos y se limitan a considerar la casa como mera construcción material. En la vida cotidiana constatamos cómo en diversas situaciones las personas dicen *"mi casa"* y casi nunca *"mi vivienda"*. Cuando acabemos de analizar todas las casas de Neruda, para quien estas no eran solo un lugar de protección y refugio sino también una instalación precaria, una especie de campamento y siempre inconclusa, entenderemos mejor estas razones.

Una casa es, en definitiva, un espacio más la gente que la ocupa y los objetos que guarda. Esto resulta significativo por cuanto, en muchas ocasiones, las imágenes de los interiores domésticos que se muestran en revistas de arquitectura parecen rehuir la presencia de la gente y sus enseres.

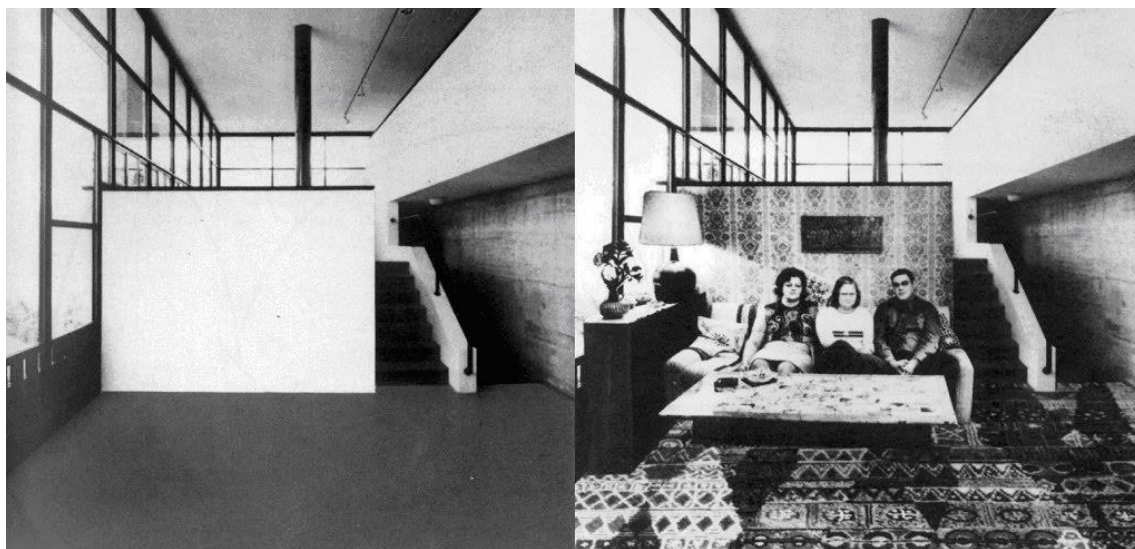
³⁶⁰ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domesticas radicales entre 1937-1959", Lo vernáculo como conflicto. Germán Rodríguez Arias y Pablo Neruda, Los Guindo 1938-1943, Isla Negra 1943-1956, y La Chascona 1952-1956, Chile, Edición Actar, Barcelona, 2012: Pág. 60.

³⁶¹ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Pág. 309.

³⁶² Hemos dedicado el capítulo VI "Apropiación del espacio personal. Objetos en las casas del poeta" para explicar la afición del poeta en coleccionar objetos que le recordaban lugares visitados, acontecimientos, personas queridas, exilio, en definitiva; memoria. Estos objetos ayudaron a conformar muchos de los espacios de sus casas, condicionaron en muchos casos la construcción de las mismas.

En el libro *"Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa"*,³⁶³ aparecen dos imágenes que ilustran este problema. Una primera, a la izquierda, de un apartamento vacío; otra, a la derecha, de ese mismo apartamento, tomada desde el mismo ángulo, pero en la que se muestra una escena familiar. Es una doble imagen que ilustra lo que para unos es el *"destino corriente de la arquitectura"*, resaltando con ello la dificultad de la convivencia entre lo cotidiano y arquitecturas no pensadas para ello. Tal imagen se presta a una reflexión: ¿Hasta qué punto reconocemos una casa en un interior desnudo, dotado únicamente de sus simples características formales? ¿No resulta imprescindible para ese reconocimiento la presencia en ella de una escena doméstica? (Ver imagen (14)). Una vez que las personas toman posesión de la casa o se apropian de ella, ésta se volverá reflejo de aquéllas; y con el tiempo serán casas que nos cuenten la vida de sus habitantes. Nos encontraremos con una casa ocupada, vivida, con carácter, arreglada, querida.

Coincidimos en esto con Bruno Taut cuando decía: *"es irrelevante el aspecto de la arquitectura sin gente, lo importante es el aspecto de la gente en ella"*. Vemos constantemente miles de fotografías en las que aparece gente encajada en sus casas; bien sea por su presencia en la imagen, bien por lo que sugieren el mobiliario y los enseres que figuran en ellas. El relato del conjunto de muebles y enseres que contienen muchas casas resulta demasiado rico como para reducirlo al término *"amuebladas"*. Describir esos elementos es, más bien, como describir el carácter de la casa y, aún más, los rasgos de sus propietarios.



(14) Fotomontaje realizado a partir de un interior de la casa Bianchetti de Luigi Snozzi en Locarno-Monti, 1975-1977, hecho para un curso de Sociología del profesor Jean-Pierre Junker (ETH, Zurich, 1990). El mismo espacio vacío a la izquierda, con muebles y personas a la derecha.

En *"La casa de la vida"*³⁶⁴ Mario Praz, tras una minuciosa descripción de los objetos y muebles que guarda su casa de Vía Giulia, en Roma, dedica unas páginas a relatar el acomodo de estos mismos muebles al pequeño apartamento del Palazzo Primoli, al que se muda al final de su vida. En este cambio de la casa al apartamento los mismos muebles establecen una relación distinta con el lugar.

Comentan Pilar Calderón y Marc Folch que en la casa de Isla Negra, durante el proceso de restauración del pavimento de madera original del comedor, el conservador y sus ayudantes apartaron los objetos que normalmente lo abarrotaban. Aquel espacio lleno de objetos, de botellas, mascarones y con su larga mesa, se vio de golpe en su desnudez (no hemos encontrado fotografía de ese momento). En ambos casos, espacio lleno de objetos y vacío, aparece una arquitectura que, aun siendo ya nerudiana, no llega a su máxima expresión hasta que no la ocupan el poeta y sus enseres.

¿Qué es entonces realmente la casa: las paredes vacías o la casa habitada? Podríamos preguntarnos incluso si una casa desocupada conserva la condición de casa.

³⁶³ MONTEYS, Xavier y FUERTES, Pere: *"Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa"*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2005: Pág. 15.

³⁶⁴ PRAZ, Mario: *"La casa de la vida"*, Alfons el Magnanum, Valencia, 1995.

Algo recuerda esta casa a la de Sir John Soane en Lincoln's Inn Fields,³⁶⁵ sólo que allí la unión entre las habitaciones y los objetos era todavía más completa, pues la casa se fue realizando a la medida de los objetos que contiene, y creció en función de los nuevos objetos. Este caso es tal vez más parecido al hacer del poeta. Los objetos en las casas de Neruda establecen una relación única con los espacios, muchos de ellos creados solo para albergar los enceres de este coleccionista empedernido. La afición de Mario Praz, la de Sir John Soane y la del mismo Pablo Neruda por coleccionar muebles y objetos bien puede expresarse con la cita de Praz: *"Grande y mutable es el destino del hombre, y no sólo del hombre, sino de todas las cosas pequeñas y grandes de las que a cada uno le gusta rodearse aquí abajo, y que constituyen tantos reinos minúsculos, sí, pero no menos respetables que los reinos mayores. Aparte de eso, ¿qué es la vida de un hombre comparada con la de los muchos compañeros del hombre? Nos referimos a los muebles, a todos aquellos objetos que fiel y silenciosamente escoltan la vida de un hombre, de una familia, de varias generaciones. El hombre pasa y el mueble o la casa permanece: permanece para recordar, para testimoniar, para evocar a quien ya no está, a veces para desvelar algunos secretos celosísimos, que el rostro del hombre, su mirada, su voz, ocultan tenazmente"*.³⁶⁶

Y sobre el aprecio de las cosas escribe Luís García Montero con acierto que los poetas cuentan y recuentan las cosas en las que quedó enredada su vida. *"... Tengo inclinación de conservar las cosas que son mi casa". "Las cosas con capacidad de convertirse en un recuerdo suponen el deseo personal de atender a la vida, de vivir con atención, con amor."* *"Las cosas son vigilantes del recuerdo. Límpiale el polvo a las cosas, a las viejas cosas con vida nueva, implica una lealtad, una lucha contra lo perecedero...las cosas en los cajones o en las estanterías de las casas, suponen un aprecio, un modo de resistir ante la prisa del pasado irremediable."* *"El aprecio de las cosas habla de un mundo lleno, con dolor y amor propio, donde la vida cuenta, donde la vida cuenta con atención sus cosas"*.³⁶⁷

Utilizaremos desde ahora la palabra "casa" y nunca "vivienda" sabiendo que una casa es, pues, un espacio, un escenario, más la gente que la habita y los objetos que guarda. Esto no hace sino reafirmar que la casa es algo vivo que responde a las inquietudes y necesidades de sus ocupantes y que, por tanto, cambia a la vez que ellos lo hacen y acaba siendo un autorretrato fiel de sus habitantes. En el caso de Neruda este crecer y cambiar de sus casas acaba solo con su muerte en 1973. Pablo Neruda mantuvo siempre un gran interés por la arquitectura y la construcción, por lo que cuando le preguntaban qué haría en la vida si no escribiera poemas él respondía: *"sería constructor, haría casas"*.³⁶⁸ Y diseñó en gran medida las casas que quiso (en este capítulo haremos referencia a cinco de ellas, aunque estudiaremos solo las cuatro que habitó). Llama la atención la solicitud y el apego que el poeta tuvo por las casas que habitó, sobre todo a partir de su edad madura. El modo como las eligió, la manera de rehabilitarlas o de reconstruirlas cuando partía de una preexistente, demuestran su interés por la construcción, su curiosidad por utilizar los materiales, buscando siempre una dimensión dialéctica de intimidad-abertura.

Habría que remontarse a su niñez para encontrar su primera atracción, empatía e interés hacia una casa, en este caso la casa familiar de madera situada en su pequeña ciudad de Temuco,³⁶⁹ rodeada de frondosos bosques nativos. Habitar esta casa de madera significó percibir permanentemente su calidez, su olor que evocaba los bosques, su textura y su color. En este entorno creció el poeta, y su material indudablemente ejerció sobre él una fuerte atracción que le acompañaría a lo largo de su vida literaria (escribió, por ejemplo, en su "Segunda Residencia en la Tierra" la poesía *"Entrada a la madera"*³⁷⁰) y en sus propios experimentos constructivos.

³⁶⁵ MOLEÓN Gavilanes, Pedro: "John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética", Mairea, Madrid, 2001: Págs. 157-191

³⁶⁶ PRAZ, Mario: En "La casa de la vida", De Bolsillo, 2004 utiliza esta cita de Alberto Savinio.

³⁶⁷ GARCÍA Montero, Luís: "Una forma de resistencia", Prisa Ediciones, Madrid, 2013: Págs. 9-10.

³⁶⁸ GARDERATS, Luís Alberto: Entrevista a Neruda. "Neruda, a lo Humano y a lo Poético". El Mercurio, Santiago de Chile 20 de abril de 1969. La pregunta fue: "Usted llegó hasta el cuarto año de Pedagogía en francés. Si no hubiese escogido la poesía como forma de vida, ¿le habría gustado ser profesor? - Sería constructor. Haría casas", contestó el poeta. <https://www.emol.com/especiales/neruda/19690426.htm>

³⁶⁹ Temuco es una ciudad y comuna de Chile, capital de la Provincia de Cautín y la Región de La Araucanía. Fue fundada como fuerte en 1881 por Manuel Recabarren, debido a su entorno y ubicación, acarrió la creación posterior de una estación ferroviaria. Se encuentra a una distancia de 675 kilómetros de Santiago. Cuenta con uno de los espacios naturales protegidos más importantes del valle.

Describe el poeta así a su ciudad: "Temuco es una ciudad pionera, de esas ciudades sin pasado, pero con ferreterías. Como los indios no saben leer, las ferreterías ostentan sus notables emblemas en las calles: un inmenso serrucho, una olla gigantesca, un candado ciclópeo, una cuchara antártica. Más allá, las zapaterías, una bota colosal". Pablo Neruda, "Confieso que he vivido", Memorias. El joven provinciano. Infancia y poesía, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Pág. 9.

³⁷⁰ "Entrada en la madera" supone la madurez del reconocimiento en la naturaleza de un modo satisfactorio. El poema se estructura, primero como peregrinación (descenso-ascenso) del yo a la profundidad y al espesor de la madera, luego como acto de alabanza y maravilla frente a la fertilidad, y finalmente como plegaria del yo por su incorporación a la continuidad fecunda del orden natural".

Se pregunta Mario Rodríguez Fernández en su libro *"La búsqueda del espacio feliz: la imagen de casa en la poesía de Neruda"*³⁷¹ si no habrá en todo su hacer una nostalgia invencible por la pérdida de la casa de su infancia, y sugiere que tal vez la casa de Isla Negra fuera la tentativa de sustituir en el inconsciente aquella morada insuficientemente vivida y gozada. ¿Podría ser ésta la casa fenomenológica descrita por Bachelard?

Se sintió también carpintero, como revela el inicio del texto *"La línea de madera"* en su *"Canto General"*: *"Yo soy carpintero ciego, sin manos..."*; y lo repite en 1969, en *"Fin de mundo. Artes poéticas I"*: *"Como poeta carpintero busco primero la madera, áspera o lisa..."* Si volvemos a su juventud, refiere lo siguiente a propósito de su casa materna: *"... Es difícil dar una idea de una casa como la mía, casa típica de la frontera, hace sesenta años. En primer lugar, los domicilios familiares se comunicaban. Por el fondo de los patios, los Reyes y los Ortigas, los Canda y los Masón se intercambiaban herramientas o libros, tortas de cumpleaños, ungüentos para fricciones, paraguas, mesas y sillas. Estas casas pioneras cubrían todas las actividades de un pueblo... Las casas nuestras tenían, pues, algo de campamento. O de empresas descubridoras. Al entrar se veían barricas, aperos, monturas, y objetos indescriptibles. Quedaban siempre habitaciones sin terminar, escaleras inconclusas. Se hablaba toda la vida de continuar la construcción..."*³⁷² Reparemos en que Neruda destaca que las casas eran destartadas e inconclusas, hechas de madera. Es decir, no se trata de moradas construidas para que duren toda una vida, sino más bien de refugios provisionales que adquieren toda su dimensión de inestabilidad cuando se les coloca en relación con el mundo que las rodea: lluvia, viento, temblores, incendios o volcanes amenazantes. La relación de la casa con el cosmos es muy precaria. *"Estos valores de amparo y resistencia no los encontramos en las casas que evoca el poeta..."* Las casas de Neruda, según Rodríguez Fernández, se muestran incapaces de proyectarse como refugios, *"... más bien evocan lugares de paso, recintos transitorios... Es la imagen de campamento la que en el fondo predomina en estas casas nerudianas..."*³⁷³

Encontramos a lo largo de su literatura referencias a otras casas, casas en otros países, de otros dueños, poemas como por ejemplo el de sus memorias, donde encontramos un capítulo titulado *"La casa de las tres viudas"*,³⁷⁴ que trata de su encuentro con tres mujeres francesas madereras; pero describe como escenario la casa donde pasó la noche. *"... Me llevó a un salón oscuro y ella misma encendió dos o tres lámparas de parafina. Observé que eran bellas lámparas art nouveau, de opalina y bronce dorados. El salón olía a húmedo. Grandes cortinas rojas resguardaban las altas ventanas. Los sillones estaban cubiertos por una camisa blanca que los preservaba. ¿De qué? Aquél era un salón de otro siglo, indefinible e inquietante como un sueño..."*. En *"La casa de pensión"*³⁷⁵ se expresa así: *"... La primera pieza independiente que tuve la alquilé en la calle Argüelles, cercana al Instituto de Pedagogía... La casa no tenía patio, sino una galería a la que asomaban incontables habitaciones cerradas.... Tuve que buscar en pleno invierno, dando tumbos por las calles hostiles, un nuevo alojamiento donde albergar mi amenazada independencia... A través de patios fríos, con fuentes de agua estancada que el musgo acuático recubría de sólidas alfombras verdes, se alargaban unos jardines desamparados. En el fondo había una habitación de cielo raso muy alto, con ventanas trepadas sobre el dintel de las altas puertas, lo cual agrandaba a mis ojos la distancia entre el suelo y el techo. En esa casa y en esa habitación me quedé..."*. También encontramos las imágenes de casa en forma explícita en dos de sus poemas de *"Residencia en la tierra"*.³⁷⁶ En *"La tentativa del hombre infinito"* (1924-1925) escribe: *"Esta es mi casa aún la perfuman los bosques desde donde la acarreaban allí trisé mi corazón como el espejo para andar a través de mi mismo ésta es la alta ventana y ahí quedan las puertas de quién fue el hacha que rompió los troncos..."*. Neruda introduce aquí el mundo de su infancia, experiencia hasta entonces latente. El reconocimiento del entorno material lo proyecta sobre el lenguaje como un gesto elemental: esta es mi casa, esta es la ventana, he aquí las puertas. Y en su *"Tercera Residencia. España en el corazón"*, cuando reside en España escribe: *"Mi casa era llamada la casa de las flores, porque por todas partes estallaban geranios: era una bella casa con perros y chiquillos. Raúl, ¿te acuerdas? ¿Te acuerdas Rafael? Federico, ¿te*

Comentario de Hernán Loyola en el libro *"Neruda. Antología poética"*, Edición de bolsillo, Alianza editorial, Tercera Edición 2014: Pág. 122.

³⁷¹ RODRÍGUEZ Fernández, Mario: *"La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda"*, Anales de la Universidad de Chile. Departamento de español, Universidad de Chile, 1971.

³⁷² NERUDA, Pablo: *"Confieso que he vivido. Memorias"*. El joven provinciano. Infancia y poesía, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Págs. 11-12.

³⁷³ RODRÍGUEZ Fernández, Mario: *"La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda"*, Anales de la Universidad de Chile. Departamento de español, Universidad de Chile, 1971: Pág. 219.

³⁷⁴ NERUDA, Pablo: *"Confieso que he vivido"*, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Pág. 29.

³⁷⁵ *Ibid.*, Pág. 37.

³⁷⁶ NERUDA, Pablo: *"Antología poética"*, Edición de bolsillo, Alianza editorial, Residencia en la Tierra. I. Los dos poemas son: *Arte poética* y *Melancolía en las familias*, Madrid, 2014: Pág.133 y Pág.153 respectivamente.

*acuerdas debajo de la tierra, te acuerdas de mi casa con balcones en donde la luz de junio ahogaba flores en tu boca?..."*³⁷⁷

Se puede diferenciar leyendo la obra literaria del poeta cómo cambia su imagen de la casa desde su adolescencia y juventud, una vez que abandona su casa materna (hecho que implica asumir su propia existencia), hasta su etapa adulta. Una vez que abandona su casa en Temuco, donde compartía espacios comunes en familia y entre seres queridos, pasa a habitar cuartos de pensión de un único espacio, que le producen sensación de soledad: espacios impersonales, de casa vacía. En este periodo su imagen de la casa se encuentra más relacionada a percepciones emotivas debido a la ruptura afectiva con su familia³⁷⁸. La descripción de las casas que aparecen en sus escritos revela que no siente que le pertenezcan, no se identifica del todo con ellas, más bien las sufre. Todos los ejemplos que hemos nombrado anteriormente de las casas en las que habitó y de las cuales nos ha dejado testimonio, pertenecen al periodo de juventud. Mario Rodríguez Fernández distingue dos periodos de la imagen de casa en Neruda: un primer periodo (juventud): la casa desde su libro "*Crepusculario*" hasta "*Residencia en la Tierra*"; y un segundo periodo que coincide con la madurez: la casa desde "*Canto General*" a "*Una casa en la arena*".

En la madurez la imagen de casa cambia, según se desprende de su poesía, porque cambia su visión melancólica de la vida. Neruda asume tal vez entonces su individualidad: han muerto sus padres y ha vuelto a Chile, es el momento de la publicación masiva de sus obras, su periodo de mayor seguridad y reconocimiento mundial. Es la época también en la que inicia una serie de viajes por el mundo y aparecen además los grandes amores de su vida: Delia y, posteriormente, Matilde. Con la llegada de Matilde a la poesía nerudiana la casa se transforma en morada.

En realidad, no hemos visto evocado hasta este momento el orden interior de la casa; ni siquiera han aparecido los objetos domésticos y familiares que irradian la intimidad hogareña: el mantel, la lámpara, el pan. El interior de la casa todavía no muestra una nueva realidad del ser, no es un espacio renovado día a día por los cuidados domésticos, no es aquel espacio apropiado, no es aquella "*casa que nacerá milagrosamente todas las mañanas como una paloma tibia de las manos de Matilde*".³⁷⁹

Posteriormente publica en la década de los cincuenta las "*Odas Elementales*" (1954), que se continúan en "*Nuevas Odas Elementales*" (1956), "*Tercer Libro de Odas*" (1957) y "*Navegaciones y Regresos*" (1959). La causa directa por la que empezó a escribir "*Las Odas*" fue la proposición de Miguel Otero Silva, director del periódico de Caracas "*El Nacional*", para una colaboración semanal de poesía. "*Así logré publicar una larga historia de este tiempo, de sus cosas, de los oficios, de las gentes, de las frutas, de las flores, de la vida, de mi posición, de la lucha, en fin, de todo lo que podía englobar de nuevo en un vasto impulso cíclico mi creación*".³⁸⁰ El "*Tercer libro de las Odas Elementales*" (1957) incluye la "*Oda a la casa abandonada*", que se transcribe a continuación como un ejemplo en su poesía de la casa como espacio feliz:

¡Casa, hasta luego!
No
Puedo decirte
Cuándo
Volveremos:
Mañana o no mañana,
Tarde o mucho más tarde.
Un viaje más, pero
Esta vez
Yo quiero
Decirte
Cuánto
Amamos
Tu corazón de piedra:
qué generosa eres
con tu fuego

³⁷⁷ *Ibíd.*, Pág.194.

³⁷⁸ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996. Al final de la tesis expone sus conclusiones sobre la imagen de la casa en Neruda, dividiendo los periodos en la imagen de infancia, adolescencia y juventud y por último de adultez.

³⁷⁹ NERUDA, Pablo: "Cien Sonetos de Amor", 1959. Soneto XXXII.

³⁸⁰ NERUDA, Pablo: "Obras completas". Tomo III (Losada), Buenos Aires, pág. 1.920.

ferviente
en la cocina
y tu techo
en que cae
desgranada
la lluvia
como si resbalara
la música del cielo!
Ahora
cerramos
tus ventanas
y una opresiva
noche prematura
dejamos instalada
en las habitaciones.
Oscurecida
te quedas viviendo,
mientras
el tiempo te recorre
y la humedad gasta poco a poco tu alma.
A veces una
rata
roe, levantan los papeles
un murmullo
ahogado,
un insecto
perdido
se golpea.
ciego, contra los muros,
y cuando
llueve en la soledad
tal vez
una gotera
suenas
con voz humana,
como si allí estuviera
alguien llorando.
Sólo la sombra
Sabe
los secretos
de las casas cerradas,
sólo
el viento rechazado
y en el techo la luna que florece.
Ahora,
hasta luego, ventana,
puerta, fuego,
agua que hierve, muro!
Hasta luego, hasta luego,
cocina,
hasta cuando
volvamos
y el reloj
sobre la puerta
otra vez continúe palpitando
con su viejo
corazón y sus dos
flechas inútiles

clavadas
en el tiempo.

En este periodo su imagen de casa ha cambiado: predomina ahora una nueva visión melancólica de la vida, no ya destructiva sino más bien nostálgica y esperanzadora. En la *"Oda a la casa abandonada"* escribe sobre la partida de su morador, pero con la esperanza de un pronto retorno al hogar. El poeta reconoce así la firme estructura y el corazón generoso de la morada, la seguridad del techo frente a la lluvia y la tempestad; podemos hablar ya, en definitiva, de la casa como refugio. En las *"Odas Elementales"* y *"Nuevas Odas Elementales"* se establecen de una manera celebrativa y en disposición alfabética el inventario del mundo personal del poeta: sus preferencias y opiniones, sueños y convicciones, afirmaciones y denuncias, recetas de cocina, mitos, ritos de exhortación a la naturaleza. Desfilan por estos textos objetos, utensilios, flores, árboles, animales, alimentos, personajes, símbolos, figuras de su mitología privada, etc. Con ellos libros se inaugura una especie de *"enciclopedia (poética) popular"* de la experiencia acumulada por su autor y, en otro nivel, la tarea de construir y amueblar la casa mítica del *"Capitán"* y su *"amada pelirroja"*: Neruda y Matilde.³⁸¹ El prólogo del segundo libro de *"Nuevas Odas Elementales"* se titula precisamente *"La casa de las Odas"*.³⁸² *"...Comprendo que el comprador de mitos y misterios entre en mi casa de odas, hecha con adobe y madera, y odie los utensilios, los retratos de padre y madre y patria en las paredes, la sencillez del pan y del salero. Pero es así la casa de mis odas..."*.³⁸³ *"Piedras de Chile"*, escrito en 1961, incluye una poesía titulada *"Casa"*, en la que recurre nuevamente a dicha palabra para situarse en este lugar llamado mundo: *"Tal vez ésta es la casa en que viví cuando yo no existí ni había tierra, cuando todo era luna o piedra o sombra, cuando la luz inmóvil no nacía. Tal vez entonces esta piedra era mi casa, mis ventanas o mis ojos..."*

Por último, la poesía *"Carta para que me manden madera"* de *"Estravagario"* (1958) comienza así: *"Ahora para hacer la casa, tráiganme maderas del Sur, tráiganme tablas y tablones, vigas, listones, tejuelas, quiero ver llegar el perfume, quiero que suenen descargando el sonido del Sur que traen..."*, y concluye: *"Cuando se abra la puerta (de mi casa) y entren los fragmentos de la montaña voy a respirar y tocar lo que yo tal vez sigo siendo: madera de los bosques fríos, madera dura de Temuco, y luego veré que el perfume irá construyendo mi casa, se levantarán las paredes con los susurros que perdí, con lo que pasaba en la selva, y estaré contento de estar rodeado de tanta pureza, por tanto silencio que vuelve a conversar con mi silencio."*

En este periodo de madurez se dan al fin las condiciones que necesitaba para conformar su propio habitar, y comienza la búsqueda para construirse una casa a medida. Esta búsqueda empieza con la adquisición de su primera casa en 1938 y no acaba sino con su muerte en 1973.

En este periodo aparecen más poesías, ahora dedicadas a las casas que ha construido y habitado, como la titulada *"La casa en la arena"*, dedicada a su casa de Isla Negra; dos series de textos en prosa, una relativa a la casa en sí misma y a su contexto espacial (el marco exterior), la otra relativa a los objetos y figuras que la habitan (el dentro de la casa);³⁸⁴ o la poesía dedicada a su casa de Valparaíso titulada *"La Sebastiana"*.³⁸⁵

Dentro de estas casas están los objetos y elementos que encontraba en los desguaces de construcción: puertas con vidrios de colores, ventanas de barco, maderas que vienen del mar, etc. Objetos extravagantes que colecciona y guarda como trofeos de aquello que le interesa para poder narrarlo y evocarlos luego, sacando de ellos las mejores historias. Al final, dedica libros enteros a alabar los objetos más sencillos. Y sobre su casa más emblemática, dice Mario Rodríguez Fernández: *"La imagen de una casa en la arena, es la imagen del mundo nerudiano. En esta morada se despliega el alma del poeta, al mismo tiempo, y en un movimiento dialéctico, se despliega la significación del mundo"*.³⁸⁶

³⁸¹ URRUTIA, Matilde: fue la tercera esposa del poeta chileno desde 1966 hasta su muerte en 1973, aunque convivieron en el exilio desde 1949. Impulsora principal de la Fundación Neruda y autora del libro *"Mi vida junto a Pablo Neruda"*, publicado por primera vez en febrero de 1986.

³⁸² Comentario sacado del libro Neruda. Antología poética. Edición de bolsillo. Alianza editorial. Tercera Edición 2014. Hernán Loyola. Guía de lectura. Capítulo V. 1946-1956. Pág.248

³⁸³ NERUDA, Pablo: *"Antología Fundamental"*, Jaime Quezada. Nuevas Odas Elementales. Editorial Andrés Bello Chile, 1997: Págs. 245-247.

³⁸⁴ NERUDA, Pablo: *"Arte de pájaros. Una casa en la arena"*, Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola, Contemporánea, De bolsillo " , Los textos: algunas observaciones, Barcelona, 2004: Pág.147.

³⁸⁵ El poema *"A la Sebastiana"* lo incluiría en el libro *"Plenos Poderes"*. (1962) En su parte inicial dice: *"Yo establecí la casa. La hice primero del aire. Luego subí en el aire la bandera y la dejé colgada del firmamento, de la estrella, de la claridad y de la oscuridad...ya no pensemos más: ésta es la casa: ya todo lo que falta será azul, lo que ya necesita es florecer. Y eso es trabajo de la primavera."* (Poema completo en la página 314-315)

³⁸⁶ RODRÍGUEZ Fernández, Mario: *"La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda"*, Anales de la Universidad de Chile, Departamento de español- Universidad de Chile, 1971: Pág. 227.

Pablo Neruda mantuvo siempre un gran interés por la arquitectura, la construcción y la colección de recuerdos, como también por el arte en general. Testimonio de esto es la estrecha amistad y relación que mantuvo con arquitectos, pintores, escultores, maestros de obra, herreros, carpinteros, etc., como por ejemplo las que mantuvo con el arquitecto Germán Rodríguez Arias o el maestro Alejandro García o "Rafita" el albañil (véase el capítulo V titulado "Aproximación a la obra construida de Pablo Neruda").

El periodo que analizamos en esta tesis coincide con la imagen de casa que tiene Pablo Neruda en su edad madura, esa idea de casa que se ha querido describir en las páginas anteriores al nombrar la casa abrigo, la casa existencialista de Heidegger o la fenomenológica de Bachelard. La casa lugar de lo auténtico, refugio que protege del exterior, de la inclemencia del tiempo y de los agentes naturales, pero también de lo mundano y lo superficial. Es decir, una casa hecha a su medida, siempre con materiales naturales, piedra, ladrillo o madera, que están ahí para señalar el paso del tiempo y la ligazón con el lugar, la autenticidad del habitar. Nada más bello que lo que nos liga a la tierra y nada más atractivo que el trabajo artesanal con esos mismos materiales.

Pero también la casa como su pequeño mundo dentro del Universo, siempre en crecimiento, su casa campamento, siempre repensada, aprendiéndola a habitar y a poseer espiritualmente sus espacios, llegando a establecer, como sostiene Elena Mayorga, un "sistema de casas", entrando y saliendo simultáneamente en cuatro de ellas, donde cada una le proporciona un habitar distinto, para llegar a complementarse en su conjunto. Este grupo de casas en Chile las habitó el poeta en el largo periodo que va desde 1937 a 1973.

1937-1939

En 1937, tras la cruda experiencia de la guerra civil española y la destrucción de su apartamento en la "Casa de las Flores", ³⁸⁷ Neruda regresó abatido de España a su Chile natal. Sobre la destrucción de su apartamento, escribe Neruda en sus Memorias, "Confieso que he vivido": ³⁸⁸ *"Por fin llegamos a Madrid. Mientras los visitantes recibían bienvenida y alojamiento, yo quise ver de nuevo mi casa que había dejado intacta hacía cerca de un año. Mis libros y mis cosas, todo había quedado en ella. Era un departamento en el edificio llamado "Casa de las Flores", a la entrada de la ciudad universitaria. Hasta sus límites llegaban las fuerzas avanzadas de Franco. Tanto que el bloque de departamentos había cambiado varias veces de mano. Miguel Hernández, vestido de miliciano y con su fusil, consiguió una vagoneta destinada a acarrear mis libros y los enseres de mi casa que más me interesaban. Subimos al quinto piso y abrimos con cierta emoción la puerta del departamento. La metralla había derribado ventanas y trozos de pared. Los libros se habían derrumbado de las estanterías. Era imposible orientarse entre los escombros. De todas maneras, busqué algunas cosas atropelladamente. Lo curioso era que las prendas más superfluas e inaprovechables habían desaparecido; se las habían llevado los soldados invasores o defensores. Mientras las ollas, la máquina de coser, los platos, se mostraban regados en desorden, pero sobrevivían, de mi frac consular, de mis máscaras de Polinesia, de mis cuchillos orientales, no quedaba ni rastro. — La guerra es tan caprichosa como los sueños, Miguel. Miguel encontró por ahí, entre los papeles caídos, algunos originales de mis trabajos. Aquel desorden era una puerta final que se cerraba en mi vida. Le dije a Miguel: —No quiero llevarme nada. — ¿Nada? ¿Ni siquiera un libro? —Ni siquiera un libro —le respondí. Y regresamos con el furgón vacío."*

Es en el año siguiente, en 1938, cuando compra una propiedad situada en la Avenida Lynch Norte 164, Los Guindos, en la Comuna de La Reina de Santiago, conocida como la casa de los **Guindos**, también llamada la casa **Michoacán** por ser residencia en Santiago de Neruda y Delia del Carril, ³⁸⁹ tras su llegada de la

³⁸⁷ Al llegar a Madrid Neruda alquila por mediación de Rafael Alberti un apartamento en la Casa de las Flores, donde vivió desde 1934 hasta 1936. Pretendía ser un lugar donde la luz, la buena ventilación, con su terraza y el jardín fueran ejemplo de la ciudad higiénica que Madrid quería ser. Esta casa formó parte de la propuesta urbanística para el Plan de Extensión de Madrid (1929-1930) con la participación de Secundino Zuazo y los urbanistas alemanes Miguel Fleischer y Hermann Jansen. Neruda convierte su apartamento de la Casa de las flores en lugar de tertulias, tira un tabique interior para hacerlo más espacioso y convertirlo en un gran centro de acogida, todo para no estar solo, le gustaba el jaleo, la compañía constante, por lo que utilizaba toda su amigabilidad, poesía, humor e incluso talento culinario y como barman. La terraza, utilizada como nadie por Neruda era gritos de calle, colores de borde, olores a barrio. Para Neruda, la arquitectura moderna que conoció entonces estará asociada a la reunión, intercambio, costumbre y tránsito cotidiano.

Información resumida de Francisco González de Canales, "Arquitecturas de ida y vuelta. Naturaleza y Transculturación en la Auto-experimentación 1937-1959", Tesis de doctorado. Universidad de Sevilla, 2006.

³⁸⁸ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Pág. 61.

³⁸⁹ DEL CARRIL Iraeta, Delia: Apodo "Hormiguita" (Polvaredas, provincia de Buenos Aires, 27 de septiembre de 1884-Santiago, 26 de julio de 1989) fue una grabadora y pintora argentino-chilena. En 1934, Delia conoció al poeta Pablo Neruda e iniciaron un

ciudad de Michoacán (México) en 1943. Es una casa colonial que se cree no fue remodelada hasta el año 1943, cuando el arquitecto Rodríguez Arias ³⁹⁰ se encarga de las obras, preservando en gran medida su volumen exterior, pero reorganizando completamente el interior. En paralelo a esta obra de rehabilitación se habían iniciado los trabajos de ampliación de la casa en la playa de Isla Negra que Neruda había comprado en 1939.

A su llegada a Chile desde España (1937), su compromiso político le lleva a asumir un rol activo y participativo en el mundo político nacional, costándole finalmente en años posteriores el exilio. ³⁹¹ Durante el viaje de regreso a Chile, iniciado en México en agosto de 1943, ³⁹² Neruda hace escala con invitaciones, conferencias, recitales, honores y polémicas en varios países del Pacífico: Panamá, Colombia, Ecuador y Perú, donde visitará las ruinas de Machu Picchu (octubre de 1943). Durante 1944 y primeros meses de 1945 Neruda vive una nueva experiencia: es candidato independiente a senador (en la lista comunista) por las provincias del extremo norte, Tarapacá y Antofagasta, viviendo en continuo contacto con los obreros de las minas de cobre y salitre. Otra dimensión de Chile y de su pueblo, opuesta a la provincia de su infancia: el desierto, el sol y los villorrios mineros en lugar de los bosques, la lluvia y las casas de madera. Su contacto con los pueblos indígenas en México y Perú le plantea la preocupación por sus raíces y su origen americano.

Con estas inquietudes necesitaba un lugar retirado en el cual reflexionar sobre lo acontecido en esos últimos años. Busca por ello un lugar frente al océano, tranquilo, para así escribir un memorial sobre su país natal. Gradualmente se abre paso en el poeta una perspectiva continental y comienza a escribir un "Canto General de Chile", que después acabó en un "Canto General" de América Latina (1939-1943).

"Pensé entregarme a mi trabajo literario con más devoción y fuerza. El contacto de España me había fortificado y madurado. Las horas amargas de mi poesía debían terminar. El subjetivismo melancólico de mis "Veinte poemas de amor" o el patetismo doloroso de "Residencia en la tierra" tocaban a su fin. Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. ¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? ¿Puede acompañar la lucha de los hombres? Ya había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo, desterrado de la literatura contemporánea, pero enraizado profundamente a las aspiraciones del ser humano. Comencé a trabajar en mi Canto General. Para esto necesitaba un sitio de trabajo. Encontré una casa de piedra frente al Océano, en un lugar desconocido para todo el mundo, llamado Isla Negra... La idea de un poema central que agrupara las incidencias históricas, las condiciones geográficas, la vida y las luchas de nuestros pueblos, se me presentaba como una tarea urgente. La costa salvaje de Isla Negra, con el tumultuoso movimiento oceánico, me permitía entregarme con pasión a la empresa de mi nuevo canto". ³⁹³

Es alrededor de 1939 cuando encuentra por casualidad el lugar que buscaba y compra una pequeña construcción de piedra a la que llamó **Isla Negra**; probablemente, como se ha dicho, acabaría siendo la casa más representativa del poeta, que modificó hasta el día de su muerte en 1973: "...Era a media tarde, llegamos a caballo por aquellas soledades... Don Eladio iba delante, vadeando el estero de Córdoba que se había crecido... Por primera vez sentí como una punzada este olor a invierno marino, mezcla de boldo y arena salada, algas y cardos Aquí, dijo Don Eladio, y allí nos quedamos..." ³⁹⁴ A esta casa situada en la calle Poeta Neruda s/n, Comuna del Quisco, V Región de Valparaíso, la llamó "la casa en la arena" y a ella, sus objetos y enseres le dedica el libro "Una casa en la arena", con fotografías de Sergio Larraín en su primera edición, en el que habla de sus sentimientos hacia la casa, hacia cada objeto que contiene y a su relación con el entorno, dominado por el mar. A lo largo de los más de 30 años que pasaron entre su adquisición y la muerte de Neruda, la casa de Isla Negra sufrió innumerables rehabilitaciones y ampliaciones ejecutadas

romance que perduró por 20 años. Es en 1955 cuando la pareja se separó definitivamente, cuando ya había entrado en escena Matilde Urrutia.

³⁹⁰ El arquitecto Germán Rodríguez Arias fue una importante figura en el universo nerudiano, según Hernán Loyola, quien tuvo una relación personal intensa y fraterna con el poeta, como se deduce de los propios comentarios, cartas y escritos de Neruda, cuando se ocupaba de las obras, reformas y ampliaciones de las casas en las que intervino. Hablaremos del arquitecto catalán cuando expliquemos la intervención en la casa Michoacán. (pie de página 481. Pág.207)

³⁹¹ Pasó una etapa de 3 años como Cónsul en México en Michoacán. Para tener una mayor información sobre la vida política de Neruda es fundamental recurrir a la página web de la Fundación Neruda: www.fundacionneruda.org. Aparece una cronología bibliográfica básica para seguir la vida del poeta.

³⁹² La oposición del entonces Senador Neruda al gobierno del presidente González Videla, desembocó en el "Yo acuso" leído en el Senado de Chile el 6 de enero de 1948, que provocará la detención de Neruda, seguida de una larga clandestinidad de trece meses en el interior de Chile y la posterior huida del país en febrero de 1949.

³⁹³ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Págs. 63-64.

³⁹⁴ NERUDA, Pablo: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola, Contemporánea, De bolsillo, Texto "La casa", 2004: Pág.89.

por el arquitecto Rodríguez Arias, por el propio Neruda con la ayuda de Sergio Soza ³⁹⁵ como arquitecto local, o por el maestro Alejandro García. ³⁹⁶

1952-1955

Es en el año 1952, una vez finalizado el exilio de Neruda y poco después de llegar de Europa, cuando Neruda y su tercera mujer, Matilde Urrutia, compran el terreno donde se levantaría su tercera casa, la **Chascona**, enclavada en la ladera del Cerro San Cristóbal, concretamente en la pequeña calle Fernando Márquez de la Plata nº 192, en el barrio Bellavista, Comuna de Providencia de Santiago. Fue elegida por Pablo Neruda por "*la música de dos canales y una vertiente*" que pasaba cerca. Escribe Matilde en sus memorias: "*Llegamos a una casucha de madera y entramos. Había un hombre que nos recibió desconfiado. Le dijimos que queríamos ver el sitio que se vendía. Es todo esto-dijo-Hasta arriba. Yo no sé hasta dónde, nadie puede subir, está cubierto de zarzamora. Efectivamente, había mucha zarza, pero nosotros subimos de todas maneras. Estábamos como embrujados por un ruido de agua, era una verdadera catarata la que se venía por un canal, en la cumbre del sitio. Pablo no cabía en sí de gozo*". ³⁹⁷

Poco tiempo después de comprar el solar, hacia el año 1953, el poeta construyó la primera parte de la casa para encontrarse con la que sería su tercera mujer, aquella de los Cien sonetos de amor, la de "*Matilde, amor deja tus labios entreabiertos porque ese último beso debe durar conmigo, debe quedar inmóvil para siempre en tu boca para que así también me acompañe en mi muerte*", ³⁹⁸ después de separarse de Delia del Carril. Neruda escoge otra vez estratégicamente este sitio a raíz de una nueva relación, motivo por el que puso de nombre a la casa "La Chascona". En Chile se utiliza esta palabra para describir algo desmelenado, y al poeta le encantaba usarla para describir el cabello de Matilde.

En la primera etapa que abarca desde 1953 a 1955 construye dos volúmenes, con una superficie de 110m². Cuando Matilde compra un terreno colindante en el año 1956 deciden ampliar la casa, y es un año después cuando Neruda encarga nuevamente al arquitecto Rodríguez Arias proyectar un bar abierto y un estudio. Este proyecto no se ejecuta, y será finalmente Carlos Martner ³⁹⁹ quien construirá en 1958 una propuesta con innumerables modificaciones hechas por Neruda en el transcurso de la construcción. (Ver Fig. 58 pág. 174). Simultáneamente a esta construcción se realizan también modificaciones en la casa de Isla Negra, concretamente la obra que hemos enmarcado entre el periodo de la segunda y cuarta ampliación (Ver fig. 32 pág. 150).

³⁹⁵ SOZA, Sergio: fue amigo desde 1951 de Pablo Neruda. Fue arquitecto en Isla Negra donde hizo intervenciones hasta 1973. Desde la vuelta de Rodríguez Arias a España en 1956, Sergio Soza se convirtió en el arquitecto a cargo de las posteriores ampliaciones de Isla Negra.

³⁹⁶ GARCÍA, Alejandro: fue el maestro de obras que intervino en Isla Negra. Escribe Neruda a propósito del maestro: "Cuando años más tarde intervino Germán, el arquitecto, tuvo que entenderse con el maestro mayor don Alejandro. Hay que ver esas manos. No hay piedra que las resista. Ni clavo, ni tornillo, ni grapa, ni serrucho, ni martillo, ni perno, ni botella... y don Alejandro García sopesando el adoquín, cortando las uvas del granito, y haciendo crecer mi casa como si ella fuera un arbolito de piedra, plantado y elevado por sus grandes manos oscuras."

Pablo Neruda, "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola, Contemporánea, De bolsillo, Texto "El pueblo", 2004: Pág.90.

³⁹⁷ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral, Biblioteca Breve, 1997: Pág. 173.

³⁹⁸ "Cien sonetos de amor" es una colección de sonetos escrita por Neruda entre 1955 y 1957. Fue publicado originalmente en Buenos Aires por la editorial Losada en 1960. Estos sonetos están dedicados a Matilde Urrutia en la época de la construcción de la Chascona y que se dividen en las cuatro estaciones del día: mañana, tarde, atardecer y noche. Soneto XCIII.

³⁹⁹ MARTNER, Carlos: es arquitecto y pintor chileno, se educó en la Universidad de Chile, entre los años 1948 y 1954, bajo los principios de la arquitectura moderna que se habían consolidado después de la reforma de 1946. Dicha reforma de la Facultad de Arquitectura significó la salida de profesores y cátedras considerados "academicistas" y de paso dejó en su generación la huella de una visión renovada en lo temático y en lo ideológico. Sin embargo, el aprecio por los jardines y el amor por el paisaje no vienen tanto de una cuestión académica sino del contacto personal con su profesor Ventura Galván (admirador de Wright y Mies), ya que en aquellos años no estaban incorporados a la enseñanza formal los contenidos referidos al diseño del paisaje. Su obra arquitectónica se caracteriza por su sencillez, gran calidad y sensibilidad, destacándose por la gran preocupación y consideración de la arquitectura hacia la naturaleza y la estética como reflejos de los valores profundos de la arquitectura. La trayectoria de Carlos Martner ha sido amplia y ha abarcado diversas áreas de la arquitectura, dando cuenta de su espíritu humanista. Desde sus investigaciones en los años '50 sobre las entonces denominadas poblaciones callampas a sus proyectos para Neruda; desde sus obras arquitectónicas y labor docente en México a sus grandes realizaciones paisajísticas de las últimas décadas en Chile. En los años '60, Martner comienza su actuar profesional, realizando sus primeros proyectos. Una de sus primeras obras es un estudio y biblioteca para su amigo el poeta Pablo Neruda en la casa a los pies del cerro San Cristóbal, "La Chascona". Es una obra pequeña, que sin embargo siembra, con su geometría, con su materialidad y con su relación con el jardín, los elementos fundamentales de su obra madura. Esa obra inspiró en Neruda el poema "Para que traigan madera del sur" (de 1958, incluido en las Obras completas de Pablo Neruda). <http://www.stoq.cl/carlos-martner-la-humanizacion-del-paisaje>.

Más adelante, en 1959, Pablo y Matilde viajan a Venezuela invitados por escritores de ese país, residiendo allí durante cinco meses. Cuando regresan a Chile, el poeta se encuentra inmerso en una ardua producción literaria, completando entonces sus libros *"Navegaciones y regresos"* y los *"Cien sonetos de amor"* para su publicación. En este contexto de creación e inspiración literaria, y cansado de la vida en Santiago, decide buscar una casa en el puerto de Valparaíso. Escribió entonces a su amiga Sara Vial lo que buscaba: *"Siento el cansancio de Santiago. Quiero hallar en Valparaíso una casita para vivir y escribir tranquilo. Tiene que poseer algunas condiciones: No puede estar muy arriba ni muy abajo. Debe ser solitaria pero no en exceso. Vecinos, ojalá invisibles. No deben verse ni escucharse. Original pero no incómoda. Alada pero firme. Ni muy grande ni muy chica. Lejos de todo, pero cerca de la movilización, independiente, pero con comercio cerca. Además, tiene que ser barata"*.⁴⁰⁰ Todas esas condiciones las reunía la extravagante casa que compraría finalmente Neruda en 1959. La casa se llama la **Sebastiana**, está ubicada en la calle Ferrari 692, en Valparaíso (Pasaje Collado n.º 1 del Cerro Bellavista, según Elena Mayorga⁴⁰¹). Ofrece características típicas de una casa "porteña",⁴⁰² y fue levantada sobre un cerro que domina la bahía del puerto, llevando ese nombre en honor al ciudadano español Sebastián Collado, constructor de la casa que dejó inconclusa. La casa fue concebida como una unidad pese a la diversidad formal que presenta, y se dividió en dos: por un lado, el destinado al matrimonio Velasco-Montaner, que ocupó las primeras plantas; por otro, el que el matrimonio Neruda habitó en los pisos superiores más un altílo. Neruda compra esta casa en obra gruesa, por lo que desde el punto de vista arquitectónico será la que cuente con menos intervenciones por su parte; sin embargo, se apropió de sus espacios con la apertura de ventanas y la inclusión del paisaje, así como con la colocación de objetos de todo tipo.

Si contamos como quinta la última casa inconclusa de Neruda llamada la **Manquel**, ubicada en Santiago,⁴⁰³ nos quedan claras dos cosas: por un lado, el gran interés, curiosidad y afición de Neruda por la arquitectura y el construir; por otro, la existencia de un *"sistema de casas"* que crea el poeta entre 1937 y 1973 con la intención de perpetuar la experiencia de construir, ya que sigue con su práctica múltiple, con su ejercicio de crear no ya solo obras literarias sino arquitectónicas.

Crea así un sistema de casas para habitarlas de distinta manera, en distintos lugares de Chile y en diversas etapas de su vida, proporcionándole cada una de ellas un habitar distinto. Con ello pretendía seguir construyendo para apropiarse de nuevos espacios, siempre con la idea de casa campamento, flexible y en continuo crecimiento. Este fenómeno, al que el arquitecto Francisco González de Canales ha llamado en su tesis doctoral *"auto-experimentación doméstica"*, ofrece, entre otras particularidades, la de ser una práctica que por sí misma no tiene fin: *"La experimentación se manifiesta como un modus operandi que debe ser desarrollada en continuidad, una experiencia dilatada en el tiempo...se considera una especie de estado crónico..."*. Es debido a esta particularidad de falta de final que el trabajo de arquitectura realizado por Neruda no pueda datarse claramente, como veremos a continuación, ya que la experimentación es un flujo continuo de modificaciones y ampliaciones, que se dilata en un intervalo de más de treinta años y concluye tan solo en el momento de su muerte.

Toda la obra realizada por Neruda, sus espacios apropiados y luego habitados, forma lo que podemos llamar su *arquitectura doméstica*, y compone su peculiar *patrimonio u obra construida*: espacios donde el usuario incorpora sus distintas vivencias, su inversión afectiva, pero también su conocimiento y preferencia por los materiales, por las formas. Patrimonio que podríamos llamar arquitectónico, en cuanto conjunto de bienes edificados a lo largo de su vida, y que acaban siendo *"patrimonio"* en su sentido más amplio, es decir, como conjunto de bienes heredados del pasado en los que la sociedad chilena empieza a reconocerse para atribuirle finalmente un valor cultural. Este patrimonio, que forma en la actualidad parte del Patrimonio Histórico Nacional de Chile (menos la casa Michoacán), permite conocer hoy mejor, y desde otra óptica, la vida y obra de Neruda.

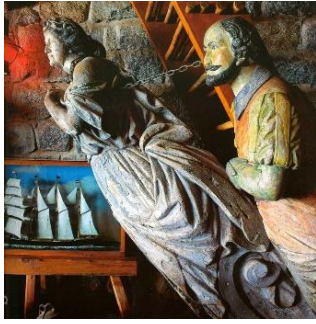
⁴⁰⁰ VIAL, Sara: "Neruda en Valparaíso", Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1983. https://www.euv.cl/publicaciones/series_libros_nuevos/neruda.htm

⁴⁰¹ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: Pág. 221.

⁴⁰² Los elementos clásicos que definen la arquitectura porteña según Elena Mayorga: A) El uso de la escalera, como elemento fundamental para habitar el cerro y relacionar las distintas cotas de la topografía. B) el uso del color, como lenguaje plástico que busca que cada casa se individualice de las demás. C) Particular manera de situarse en el espacio al reconocer las características propias del lugar: como la pendiente, paisaje, topografía y vistas.

⁴⁰³ Lo Curro es un barrio exclusivo de la capital chilena, ubicado en la comuna de Vitacura, en la ciudad de Santiago, Chile. Está emplazado en una ladera del cerro Lo Curro (en el cordón del Manquehue), en la ribera norte del río Mapocho y al suroeste de La Dehesa. Este barrio se caracteriza principalmente por las enormes casas que lo constituyen en la actualidad.

Finalmente, gracias al posterior reconocimiento de sus casas como Monumentos Históricos se consigue su protección, primer paso indispensable para que este singular patrimonio perdure en el tiempo y forme parte de nuestra memoria histórica y de la identidad chilena.



CAPÍTULO V: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA CONSTRUIDA DE NERUDA. Línea de la investigación exploratoria-descriptiva (eje A)

V.1.- Isla Negra.

V.1.1- Historia cronológica de la vida "real y efectiva" de la casa de Isla Negra. (1939-1973)

V.1.2.- Isla Negra sin Neruda. (1973-1990)

V.1.3.- Historia de la casa "protegida" (1990-2015)

Ya hemos analizado en la parte I el significado de algunos términos como “valor”, “monumento”, “monumento histórico-artístico”, “patrimonio histórico”, “bienes culturales”, etc., que utilizaremos constantemente en esta investigación; también hemos realizado una breve exposición de la evolución de todos sus significados en Occidente y en América.

Asimismo hemos hablado sucintamente de la protección legal, instrumentos e instituciones que se ocupan del patrimonio cultural chileno. Se han resumido también los textos nacionales chilenos relacionados con los Monumentos Nacionales, el urbanismo, la construcción y el medio ambiente que afectan de un modo directo a la obra construida de Neruda. Por último en el capítulo III hemos situado a nuestro personaje en un lugar geográfico, Chile, y en un determinado contexto histórico, narrado este último a través del camino emprendido por Chile en la forja de su identidad nacional, en su avance hacia la modernidad y en la evolución semántica del término “patrimonio”.

Con estas premisas y con una visión general de lo que entendemos por espacios apropiados, manera de habitar de Neruda, y de su imagen de casa, continuamos ahora con la descripción específica de cada una de las casas protegidas, desde el momento de la adquisición de los terrenos, la creación de sus múltiples espacios y su Declaración como Monumentos Históricos Nacionales, para llegar así al reconocimiento de sus valores más destacables. No dejaremos atrás la casa Michoacán, la cual cuenta tan solo con protección como Inmueble de Conservación Histórica, ya que forma parte de la red de casas que el poeta reformó y habitó.

Toda esta andadura del reconocimiento de los valores que hemos clasificado básicamente en objetivos, subjetivos y de identidad, enlaza con el modo en el que hemos planteado la evaluación del patrimonio, en el que predominan, como veremos, los valores “*subjetivos intangibles*” (según nuestra hipótesis), es decir, aquellos que responden no solo a valores culturales sino a factores no racionales y subjetivos de la naturaleza humana y, sobre todo, a lo que hemos llamado “*valor de identidad de un bien*”, vinculado a la visión individual de cada persona en un sitio concreto y en una sociedad determinada como vía para identificarse con su patrimonio.

V.1.- Isla Negra.

La historia de la casa de Isla Negra, como obra creada para ser el hogar de una familia o el refugio de un hombre y para formar parte de su entorno y paisaje, empieza antes de que la adquiriese Neruda en 1939.⁴⁰⁴ De esa historia y vida anterior tan solo se tienen algunos datos, como quién fue el antiguo propietario, cómo se adquiere la propiedad, cómo se gesta esta pequeña construcción, o cómo era su arquitectura primitiva.

Se sabe que perteneció a un capitán de navío español de Castilla, Don Eladio Sobrino, que adquiere los terrenos por el año 1935 y escoge para la parcela de su propiedad el nombre “*Las Gaviotas*”; es él quien la pone en venta, publicándose su aviso en el diario *El Mercurio* el año 1938. Dos compradores se interesan por ella: Neruda y Raúl Bulnes Cerda. El primero, joven poeta que busca un lugar de trabajo e inspiración; el otro, un doctor que se entusiasma con la belleza del lugar y su soledad. Ambos querían la cabaña de piedra que se encontraba en la propiedad y que Luz Sobrino, hija de Eladio Sobrino, había diseñado en su condición de estudiante de arquitectura.

Doña Luz Sobrino proyectó tres viviendas que su padre hizo construir en sus terrenos para luego vender. Sabemos que la arquitectura primitiva de la casa adquirida por Neruda se sustentaba en gruesos muros de piedra y acababa en un tejado de chapa a dos aguas. Constaba de un comedor, cocina, un baño y dos dormitorios.⁴⁰⁵ La volumetría de la vivienda adquirida se corresponde con las siguientes imágenes pertenecientes al archivo de la Fundación Neruda:

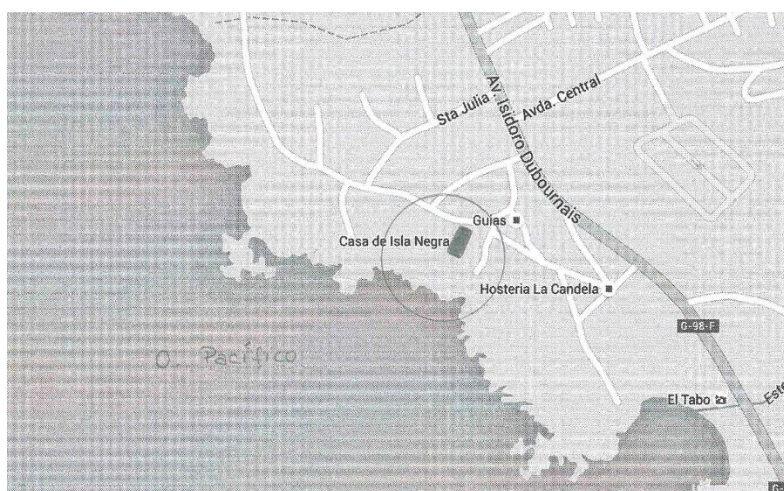
⁴⁰⁴ La escritura se firmó en 1939, aunque parece que Neruda había cerrado el trato con Eladio Sobrino en 1938 o incluso anteriormente. Información recogida por Elena Mayorga, “Las casas de Pablo Neruda”, Tesis de doctorado, Profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, 1996: Pág.77-79.

⁴⁰⁵ Se tiene constancia que existen documentos del proyecto de esta casa en el Colegio de Arquitectos de Cataluña, en los cuales se puede ver además de distintos bocetos y las plantas del proyecto, dos propuestas distintas y correlativas, ejecutándose la segunda de las dos. Información sacada de la tesis de doctorado de Francisco González de Canales, “Arquitectura de ida y vuelta”, Naturaleza y Transculturación en la Auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959.



(15) (16) Dos fotografías de la casa de Isla Negra en 1938. Fundación Neruda.

La pequeña casa, sin ningún otro valor que el de ser un refugio situado en un paraje extraordinario, resulta un lugar adecuado para el quehacer literario del poeta, prestándole la concentración y tranquilidad necesarias, lejos de la ciudad de Santiago, para escribir su "*Canto General*" frente al océano.



(17) Plano de situación.

Consideraremos el año 1939 como el comienzo de la "*historia efectiva y real*" de esta casa pequeña y sencilla, vinculada sin saberlo al patrimonio cultural de Chile desde el momento en que es adquirida por Neruda, quien se convertiría con el paso de los años en uno de los escritores más importantes del país⁴⁰⁶. La casa de Isla Negra adquiere con el tiempo la misma importancia e interés que su morador, hasta llegar a ser declarada Monumento Histórico Nacional; al igual que el poeta, también pasó por diferentes etapas de auge, esplendor y decadencia.

1939, siendo ya Neruda propietario de la pequeña casa de piedra, es también el año de inicio de las primeras ampliaciones realizadas por él con la ayuda del arquitecto catalán y amigo Rodríguez Arias, las cuales se prolongan hasta 1945, así como de todas las ampliaciones posteriores ejecutadas con otros colaboradores o sin ellos.

Podríamos analizar la relación entre el arquitecto Rodríguez Arias, el poeta y la obra, para confirmar si la casa es fruto de la creatividad propia del poeta chileno o del arquitecto catalán, o si ambos quehaceres se interconectan.⁴⁰⁷ Sin embargo, solo trazaré en este momento un resumen meramente descriptivo y cronológico de todas las modificaciones y ampliaciones de la casa desde el año 1939 hasta 1990, basándome en un estudio pormenorizado de dibujos, cartas, fotografías, textos, bocetos, memorias, artículos, documentos originales escritos e investigaciones realizadas sobre la casa y su morador.

Si creemos, como dice Francisco Herrera, que "*no se protege lo que no se valora, y no se valora lo que no se conoce*",⁴⁰⁸ importante labor será entonces la de dar a conocer el patrimonio para poder valorarlo, y la de

⁴⁰⁶ Si consideramos a los cuatro grandes de la poesía chilena a Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rhoka y Pablo Neruda.

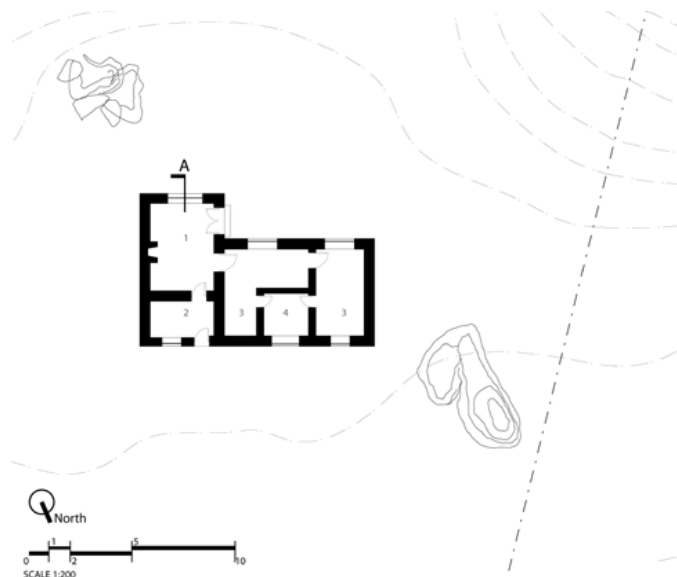
⁴⁰⁷ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitectura de ida y vuelta" Naturaleza y Transculturación en la Auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959. Capítulo V. El caso de Pablo Neruda (con Germán Rodríguez Arias). Este capítulo analiza la estrecha relación entre poeta y arquitecto y valora la discusión sobre la autoría de la casa; hasta qué punto intervino el arquitecto y donde queda la intervención del poeta.

⁴⁰⁸ HERRERA, Francisco: Artículo: "Intervenciones Contemporáneas sobre patrimonio urbano arquitectónico: breve comentario del acontecer nacional", Revista CA (142), 64, 2006. Es arquitecto con distinción máxima por la Universidad Central de Chile, Santiago, Chile, con el Proyecto de Título "Enclaves industriales obsoletos: El patrimonio como regenerador; Tecnopolis Yungay – Centro de Capacitación para el trabajador industrial PYMES". Doctor en Arquitectura y Patrimonio Cultural – Ambiental por la Universidad de

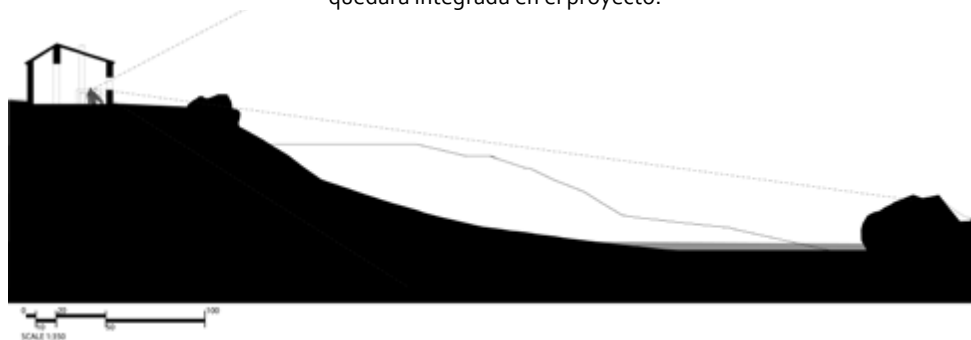
valorarlo para poder protegerlo para las próximas generaciones. Se pretende, por tanto, adquirir primero una información veraz, un primer conocimiento de la historia de la casa de Isla Negra (valor histórico), sin entrar por ahora en hacer ninguna valoración arquitectónica ni tipológica ni de identidad que nos permita entender su protección como "*Monumento Histórico*".

V.1.1- Historia cronológica de la vida "real y efectiva" de la casa de Isla Negra (1939-1973).

1939. La pequeña casa de unos 68m², proyectada por Luz Sobrino y adquirida por Neruda, está hecha de gruesos muros de piedra y de un tejado de chapa a dos aguas. Consta de un comedor con chimenea (1), cocina (2), un baño (4) y dos dormitorios (3,5), como se ve en la siguiente planta original (16).⁴⁰⁹



(18) Planta original. Dibujo de Lorena Paz Akin, basado en los planos recogidos en la Tesis de doctorado de Elena Mayorga: "Las casas de Pablo Neruda". Se representa claramente la roca que con las siguientes ampliaciones quedará integrada en el proyecto.



(19) Sección A-A' de la casa original. Vistas del océano según dibujo de Lorena Paz Akin, y estudio de Patricia Morgado⁴¹⁰

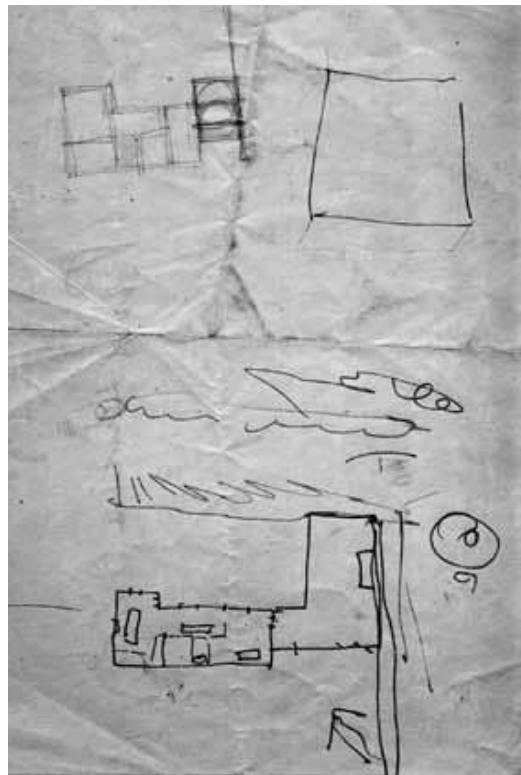
1943-45. Es el periodo más intenso de intervención en la casa de Isla Negra. La primera ampliación fue llevada a cabo con la colaboración del arquitecto y amigo Rodríguez Arias, y logra integrar un nuevo volumen a la pequeña casa original. Mediante una serie de dibujos hechos por el poeta podemos seguir cronológicamente el proceso de ampliación y construcción de la casa, que contó siempre con la

Sevilla, España, con el tema "Teoría del patrimonio como regenerador. El caso de los enclaves industriales obsoletos en Latinoamérica. Formulación teórica y modelo de gestión". Vicepresidente en el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio CICOP Chile y Docente en Universidad Central de Chile.

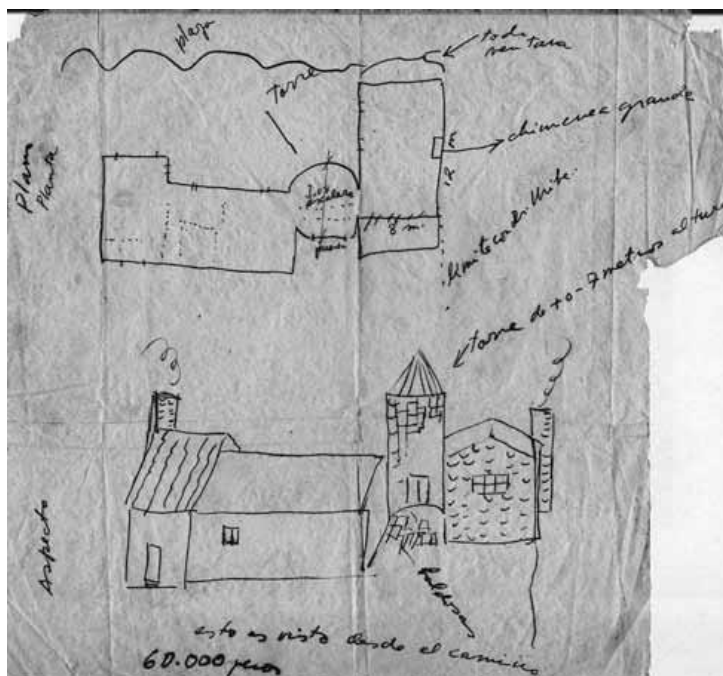
⁴⁰⁹ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.

⁴¹⁰ MORGADO, Patricia: es arquitecta. Recibió su licenciatura y títulos profesionales de la Universidad Ricardo Palma (Perú), y su Ph.D. egresado de la Universidad de Sevilla (España). En la actualidad es profesor asociado al Departamento de Arquitectura de la Universidad de Carolina del Norte, Raleigh.

complicidad y trabajo de Rodríguez Arias. El primer esbozo de Neruda (fig. (20)) amplía la pequeña casa original con un cuerpo en forma de "L" que duplicaría su área.



(20) Primer esbozo de Neruda a propósito de la primera ampliación en Isla Negra en 1943 (zona inferior del dibujo). El pequeño dibujo de arriba a la izquierda se adjudica a Rodríguez Arias. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.

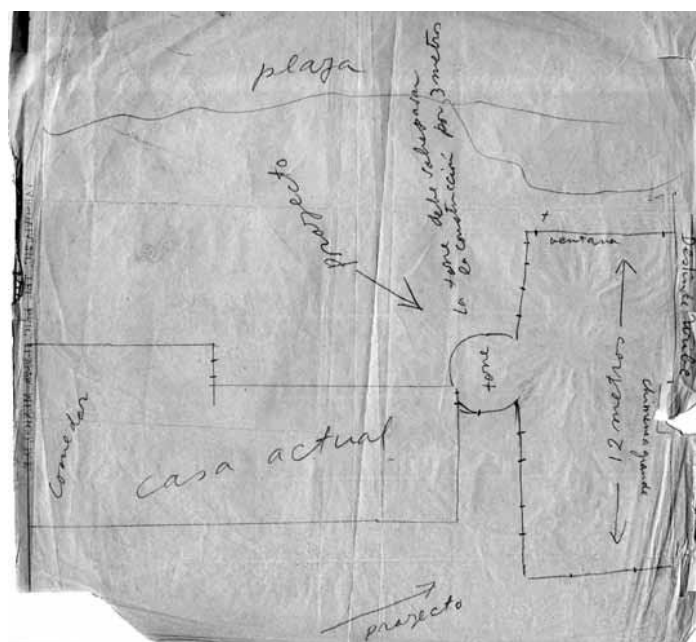


(21) Segundo esbozo de Neruda a propósito de la primera ampliación en Isla Negra en 1943. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.

Con la misma tinta verde que usaba cuando escribía sus poemas o sus infinitas cartas y telegramas, dibuja una primera idea para la casa, realizando las vistas del océano y las rocas negras vagamente delineadas como islas, tan características del entorno (representado el primero por un barco sobre olas y el segundo

por un garabato); también el gran espacio diáfano destinado a su estudio. Puede apreciarse en el dibujo (fig. (21)) un ensayo de distribución interior para la casa original.

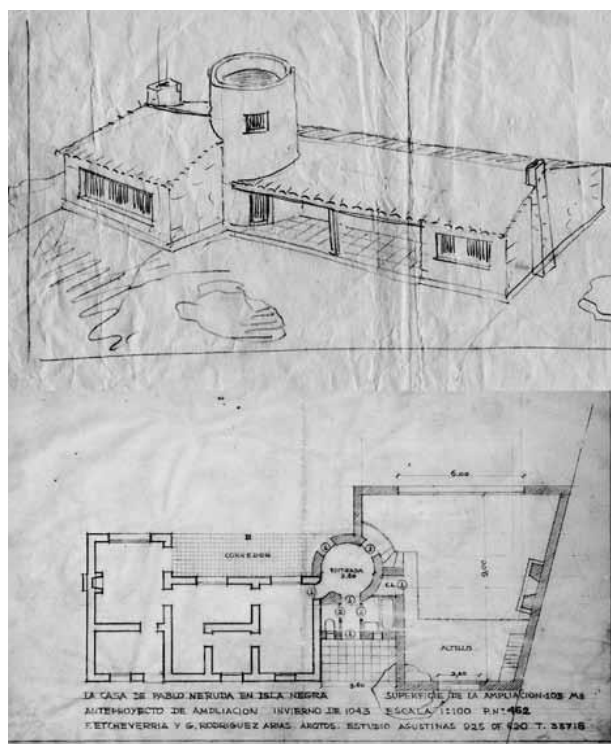
En este segundo dibujo Neruda detalla mucho más sus intenciones y presenta en planta la idea de la posición de la pieza a añadir, así como un alzado del volumen general de fachada. En la planta Neruda escribe palabras claves para remarcar lo que considera importante en la casa como "torre", "todo ventana" o "chimenea grande". La forma en "L" divide ahora dos usos: un espacio circular para la entrada y un rectángulo para el lugar de trabajo.⁴¹¹ Especifica la medida del estudio: 8 metros de ancho y 12 m de largo, el frente de fachada con una gran ventana que da al océano y la gran chimenea. En el alzado también aparecen anotaciones como que el cilindro debía tener más o menos 7 metros de altura, con cubierta cónica y hecho de piedra como el resto de las fachadas, con un pavimento de acceso de baldosas cerámicas.



(22) Tercer dibujo de Neruda a propósito de la primera ampliación en Isla Negra en 1943. Esta vez utiliza un lápiz y no la tinta verde. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.

Este tercer dibujo (22), trazado a lápiz en papel azul claro y cuando se encontraba en México, insiste en dejar claro al arquitecto cuál es la zona del proyecto y a lo que quiere dar importancia: además de la chimenea y gran ventana en la fachada sur, escribe: "la torre debe sobresalir de la construcción por tres metros". En este dibujo el estudio se alarga hasta donde comienza la ladera (12 metros), e integra en la fachada norte una gran roca existente en la parcela.

⁴¹¹ Según los principios modernos de Rodríguez Arias, los nuevos espacios de la ampliación deben formar parte de la geometría básica: un cilindro para la entrada y un rectángulo para el estudio.



(23) Anteproyecto del arquitecto Rodríguez Arias de la primera ampliación en Isla Negra en 1943. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.

En el anteproyecto de Rodríguez Arias (fig. (23)) se recogen las ideas del poeta y aparece el trazo indiscutible del arquitecto; vemos así plasmado el salón como un gran espacio a doble altura con una ventana de 6.0 m de largo con vistas al océano. Se puede decir que la ventana es la manera en que la casa se asoma al mundo, pero es también la manera en que el mundo entra en la casa. En uno de sus extremos aparece una escalera curva adosada al muro del cilindro (charnela) que sube a una plataforma de lectura o altillo, y que continuando por una pasarela de madera accede al dormitorio circular de la planta primera.



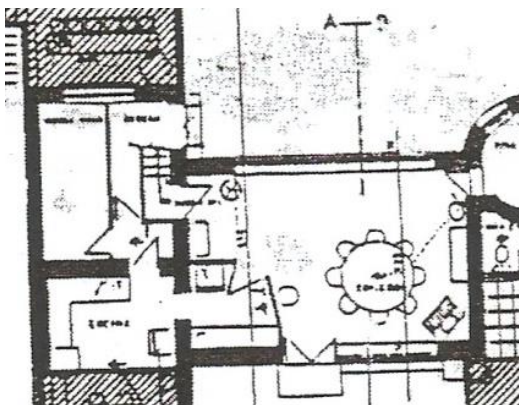
(24) Primera ampliación 1945. Fotografía sacada del Archivo Central Andrés Bello Universidad de Chile.

El nuevo volumen que se acomoda a la topografía tiene ahora forma trapezoidal siguiendo la línea medianera de la parcela, con una longitud de 9 metros en vez de los 12 m planteados con anterioridad y con una doble altura que compensa la pérdida de metros. Con la axonometría de la casa (fig. (23)) podemos deducir que en el anteproyecto de 1943 la casa constaba de un porche, núcleo de acceso, baño y

un gran salón de doble altura en planta baja; altillo, dormitorio Neruda-Delia del Carril ⁴¹² y primer despacho en planta primera (Ver esquema pág.185. Primera ampliación).

Este nuevo volumen se cubre con cubierta inclinada a dos aguas con altura de cumbrera superior a la de la pequeña casa original y como charnela aparece el núcleo cilíndrico que resuelve la entrada en planta baja y un dormitorio circular mínimo en planta primera, con cubierta plana.

Hay varias diferencias detectadas entre los esbozos de Neruda, los planos del anteproyecto del arquitecto y la obra definitiva, como por ejemplo el primer despacho (pieza que parece añadir Neruda al plano de Rodríguez Arias, en cuyos bocetos no aparece dibujado) o la cubierta cónica (similar al de los torreones vistos por Neruda en su infancia en Temuco), y no plana para el cilindro; tampoco se conserva la escalera circular adosada al muro que se sustituye por una de tramo recto adosada a la medianera, ni el porche en la fachada sur propuesta por el arquitecto (fig. (23)). Esta circunstancia no hace más que confirmar la estrecha relación, la negociación constante entre el arquitecto, que manejaba el lenguaje gráfico y los conocimientos técnicos, y Neruda, el ideólogo de la arquitectura de su casa. El resto de la casa original elimina muros interiores y se destina a comedor, cocina y alacenas, como se ve en la figura siguiente.



(25) Planta con las intervenciones definitivas en la casa original, según la planimetría de Elena Mayorga.

1945-56. Con la llegada de Matilde Urrutia ⁴¹³ (aproximadamente en el año 1952) se emprenden nuevos cambios en la casa, parece ser que sin la intervención del arquitecto catalán ⁴¹⁴, y se decide abrir un nuevo dormitorio a continuación del despacho en planta primera y sobre pilares con acceso desde el exterior. Se comenta que Matilde no quería ocupar el dormitorio que fuera de Pablo y Delia (Segunda ampliación, ver esquema pág.150).

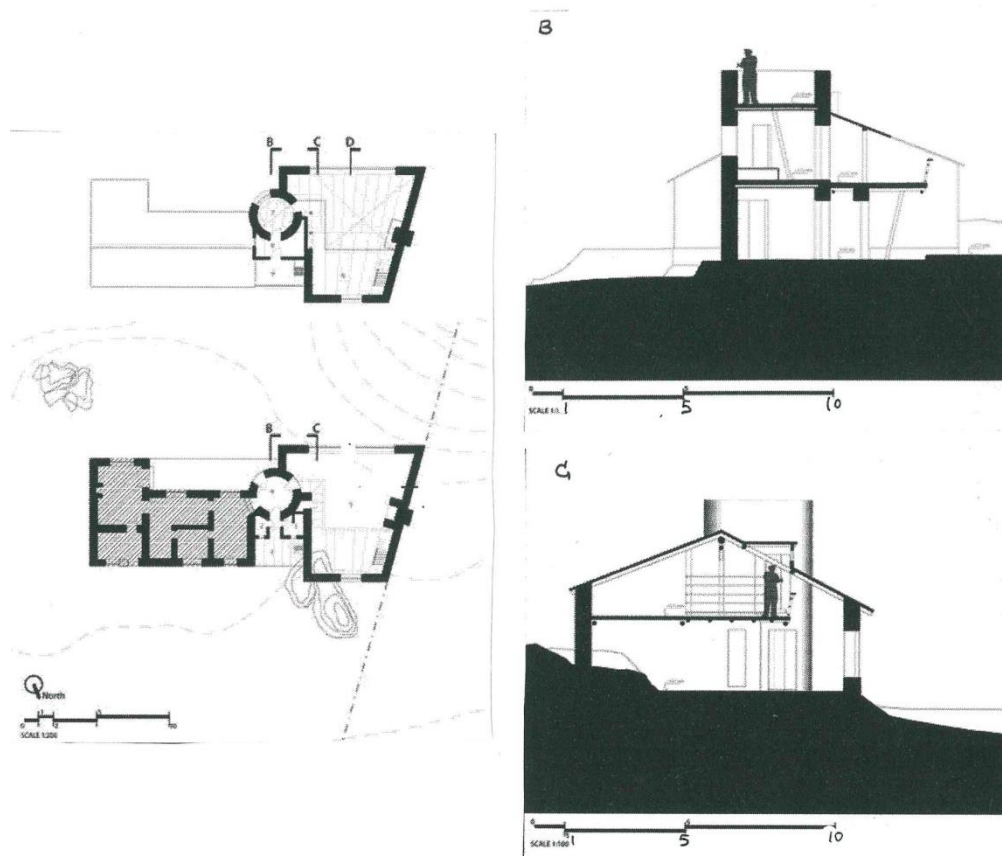
1956-58. En julio de 1956 Neruda solicita al Ayuntamiento de Isla Negra la "*construcción de un galpón provisorio para materiales con vista a una próxima construcción*", con una perspectiva firmada por Rodríguez Arias haciendo saber que propietario y arquitecto cuidarán que la edificación no afecte ni la vista al mar de los vecinos ni la estética local. ⁴¹⁵ Las obras que se ejecutan entonces las consideramos una tercera ampliación de la casa y consistieron en un segundo dormitorio para Neruda-Matilde, en este caso con vistas al mar (orientación sur) también en planta primera y sobre pilotes, un acceso al dormitorio de la pareja que parte del interior de la casa, concretamente del antiguo comedor de la casa original, y la ampliación de la cocina con un pequeño espacio para comedor de diario y forma semicircular. Con este cambio se libera la planta baja de la casa original para uso exclusivo de comedor, con techo abovedado y dos largas ventanas a cada lado (3ª ampliación, esquema pág. 150).

⁴¹² DEL CARRIL Iraeta, Delia: Apodada "La Hormigueta ". En 1934, Delia conoció al poeta Pablo Neruda e iniciaron un romance que perduró 20 años. La pareja se trasladó a México cuando Neruda fue nombrado cónsul general en ese país; allí en 1943, después de que el poeta se divorciara a distancia de su primera mujer, María Antonia Hagenaar Vogelzang, contrajeron matrimonio. En 1949, Neruda salió de Chile debido a la persecución de que fue objeto por parte del gobierno de Gabriel González Videla y la relación con Delia se rompió en 1955.

⁴¹³ Tercera esposa del poeta chileno desde 1966 hasta su muerte en 1973, aunque convivieron en el exilio desde 1949.

⁴¹⁴ Según Elena Mayorga estas ampliaciones se las encargó Neruda directamente al albañil Rafael Plaza (Rafita). Elena Mayorga, "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, 1996.

⁴¹⁵ CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004.

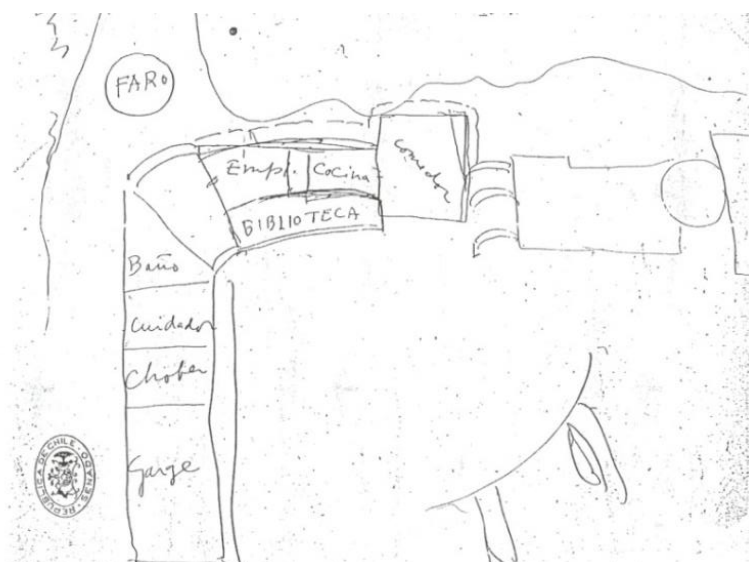


(26) Planta de la ampliación y secciones referenciadas, donde se aprecia la pequeña altura del altillo o planta primera. Patricia Morgado, "Stone upon a stone: From Pablo Neruda's House in Isla Negra to Heights of Machu Picchu", Artículo en TDSR Volume XXII, número 11, 2011. <https://iaste.berkeley.edu/pdfs/22.2d-Spr11Morgado.pdf>

1958-65. Ante la necesidad de contar con un espacio idóneo para recibir invitados, Neruda plantea añadir un bar a la casa, por lo se inician las modificaciones en el antiguo comedor de la casa original que se adapta para las bodegas. Mientras tanto, el porche en planta baja generado por el segundo dormitorio (Neruda-Matilde) de planta primera es usado como lugar de encuentro para ver los atardeceres, conversar y beber, lugar que Neruda decide cerrar con cientos de botellas de colores y así crear su bar y resguardarse del rigor del viento (según E. Mayorga, 1996). Esta cuarta ampliación da lugar a uno de los espacios privilegiados de la casa, por sus vistas al Pacífico. (4ª ampliación, pág.150)

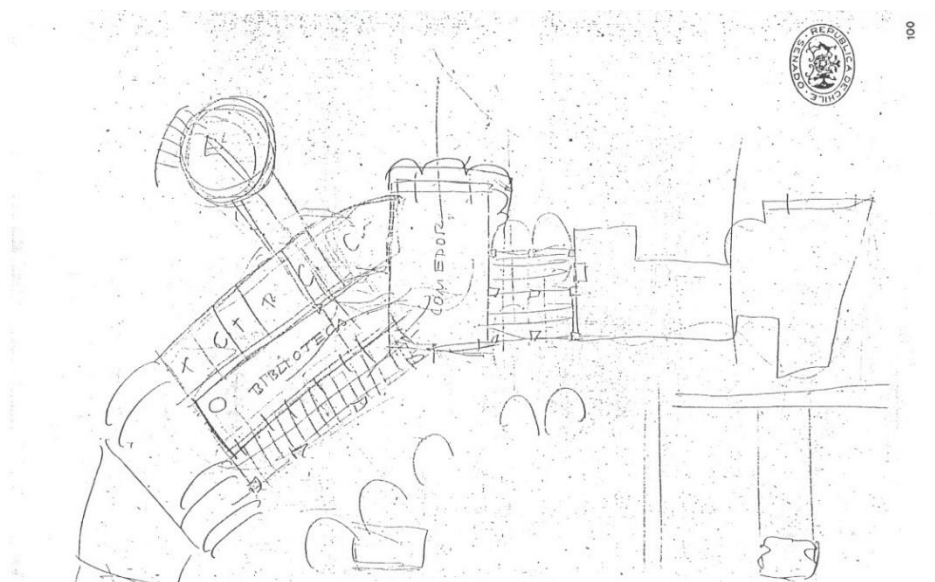
1965-73. Recién acabada la primera ampliación en 1945, Neruda encarga a Rodríguez Arias una nueva, entregando al arquitecto, como en la ampliación anterior, una planta de lo que quería y su programa. Este volumen lo destina a sus colecciones y a un nuevo espacio para la escritura, comedores, baño, biblioteca y garaje. Sin embargo, esta ampliación no llega a realizarse y es solo 20 años después, en 1965, cuando se retoma la idea con la ayuda del arquitecto Sergio Soza.⁴¹⁶ En el dibujo entregado por Neruda a Rodríguez Arias en el año 1945 (fig. (27)) inmediatamente después de la primera ampliación, aparecen tres arcos como elementos para unir-articular la primera "gran" ampliación con esta que llamaremos "segunda gran ampliación". La forma que adquiere este volumen está marcada por el límite de la parcela, que obliga a girar la pieza una vez resuelta la biblioteca, comedor, cocina y dormitorio para el servicio, funciones estas un tanto contradictorias, al mezclar actividades como el cocinar y las que se desarrollan en una biblioteca. La siguiente ala resuelve otras funciones propias del servicio como el garaje, dormitorios del chofer y del cuidador y baño.

⁴¹⁶ SOZA, Sergio: quien fuera arquitecto en Isla Negra desde la vuelta de Rodríguez Arias a España en 1956, reconoce, no obstante, en una entrevista con Francisco González de Canales en 2005, que él estaba actuando tan solo como asistente técnico de los diseños del propio Neruda.



(27) Esquema entregado por Neruda a Germán Rodríguez Arias en 1945 para la ampliación que se ejecutó 20 años después ya con la colaboración del arquitecto Sergio Soza.

Interpretando todas estas intenciones de Neruda, Germán Rodríguez Arias realiza este otro esquema:



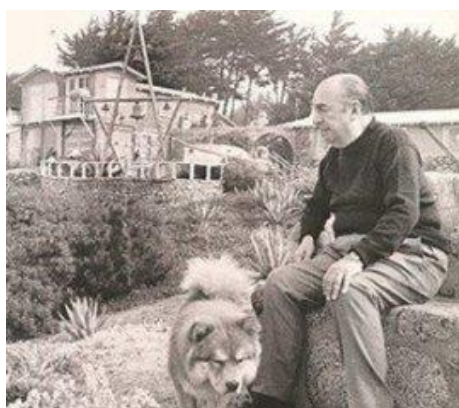
(28) Esquema realizado por Germán Rodríguez Arias en base al dibujo entregado por Neruda en 1945 para la ampliación de la casa.

Como sucedió también con la primera ampliación del año 1943, hay varias diferencias detectadas entre el esbozo de Neruda, el esquema del arquitecto (fig. (28)) y la obra definitiva; así, por ejemplo, se invierte la posición de la biblioteca para poder ver el océano (no contemplada en ninguna de las propuestas) y el comedor no se ejecuta en este nuevo volumen, manteniéndose el primer comedor de la casa original y el pequeño comedor de diario.



(29) y (30) Fotografías de la construcción de los arcos y ampliación. Archivo fotográfico de la Fundación Neruda.

Así, lo que finalmente se construye lo podemos dividir cronológicamente en otras tres ampliaciones que comprenden: quinta ampliación (si seguimos la numeración desde la primera intervención en 1943), en la que se construyen los tres arcos propuestos por Neruda, zona de servicio, pasillo, bibliotecas (la segunda biblioteca se terminó en 1966)⁴¹⁷ y sala de estar (ver esquema pág.150); sexta ampliación que alberga la sala del caballo y la oficina "*covacha*" y, por último:



(31) Fotografía de Neruda en Isla Negra cuando ya se había realizado la ampliación con los arcos de unión.

1973. La sala para albergar la colección de las caracolas es la séptima y última ampliación atribuida a Sergio Soza por algunas fuentes o a Neruda y Rafael Plaza, según Elena Mayorga. Empieza a construirse en 1973, cuando sobrevino el golpe de estado de Augusto Pinochet y posterior fallecimiento de Neruda y solo es finalizada en 1995. Con esta sala se cierra el ciclo de crecimiento de Isla Negra.⁴¹⁸

Según Elena Mayorga, la casa sufre cuatro grandes intervenciones: en 1943, con el proyecto de Rodríguez Arias; entre 1945 y 1965 con los cambios que hace Neruda con Rafael Plaza (Rafita), su constructor; entre 1965 y 1973, con el proyecto de Sergio Soza; y la última intervención que empiezan Neruda y Rafael Plaza en 1973. También concluye que la casa está separada en dos volúmenes: el volumen que fue construido antes de 1965, hasta los tres arcos; y el volumen que se construye después de 1965, desde los arcos hasta la sala de las caracolas. Según Mayorga, el segundo volumen se diferencia del primero por ser más "*introvertido*", debido a que los espacios se construyeron con base a los objetos y colecciones que guardan.

Pero la historia de la vida de esta casa creemos que es más compleja, y comprende una serie de proyectos no construidos, olvidados, ejecutados a medias o a modificaciones sin proyecto, una vida que se puede desmenuzar en más intervenciones aunque sean menos reconocibles, que nos llevan a completar esta cronología con siete intervenciones que duraron 30 años, siendo esta posible cronología más parecida a la

⁴¹⁷ En el archivo de la Fundación Pablo Neruda aparece una foto de la boda de Matilde y Pablo Neruda fechada en 1966 que tuvo lugar en la segunda biblioteca, por lo que se puede fijar la fecha de su terminación. Fuente. Fundación Pablo Neruda

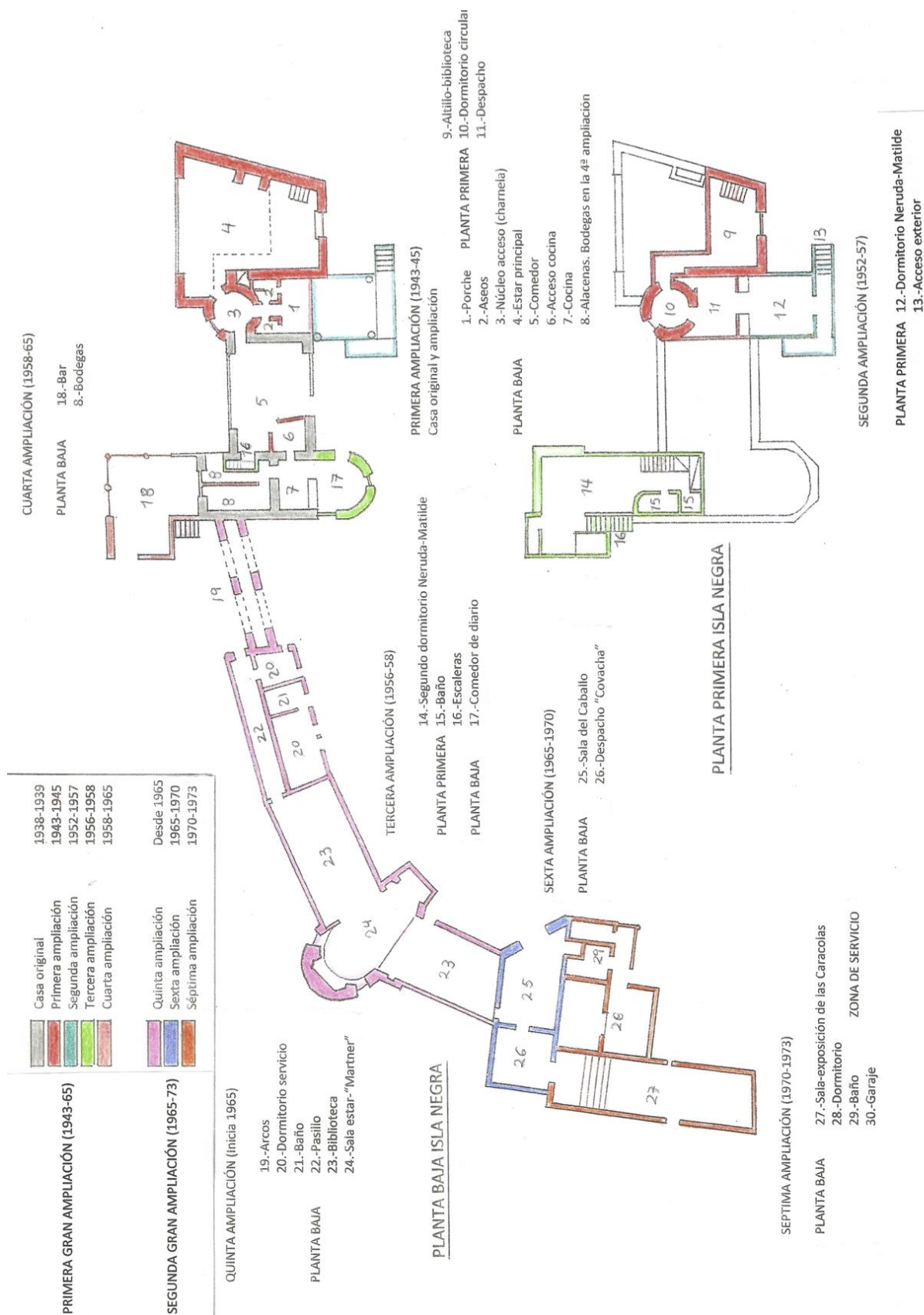
⁴¹⁸ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: Págs.77-79.

desarrollada por Franciney Carreiro de Franca y Margarita Greene, recogida en su artículo "*Neruda in Construction: The case of Isla Negra*".⁴¹⁹

Aunque el artículo está enfocado al estudio de los diversos espacios creados por Neruda en la casa de Isla Negra utilizando para su análisis la teoría y método de la "*Sintaxis del Espacio*"; se hace paralelamente un esquema cronológico de las ampliaciones y reformas realizadas en la casa a lo largo de la vida del poeta, las cuales nos han servido para completar la cronología propuesta.

Así pues, creemos más acertado hablar de dos grandes ampliaciones que se resumen en el esquema de la figura (32) pág. 150. Se describe cronológicamente una primera "*gran ampliación*" que a su vez incluye otras cuatro modificaciones, y una segunda "*gran ampliación*" que recoge las últimas tres intervenciones. La primera gran ampliación consta de varias intervenciones agregativas sobre la propia casa original con un crecimiento también vertical. Estas primeras reformas y ampliaciones entendemos que fueron hechas para resolver problemas funcionales inmediatos de la casa original y poder vivir en ella. La primera gran ampliación responde, pues, más a las necesidades funcionales de la casa.

⁴¹⁹ CARREIRO de Franca, Franciney: Artículo, "*Neruda in Construction: The case of Isla Negra*". Proceedings of the Ninth International Space Syntax Symposium Edited by Y O Kim, H T Park and K W Seo, Seoul; Sejong University, 2013: Page.10.



(32) Esquema de todas las ampliaciones de las que se tiene constancia desde 1939-1990 y según interpretación del autor.

La segunda gran ampliación, que Neruda realizó tras la partida de Rodríguez Arias y tardó 20 años en concluir (obra tres veces mayor en superficie y siempre en planta baja), tuvo como propósito el de guardar

sus objetos, el de construir su pequeño museo de obsesiones: escribir, coleccionar, relacionarse y convivir con sus amigos. Podría decirse que quería seguir construyendo, hacer un museo en vida y disfrutar de su obra.

Se pueden mencionar otras ampliaciones o modificaciones a las ya citadas, ya que sabemos que esta casa nunca dejó de sufrir intervenciones, como cuenta Matilde Urrutia,⁴²⁰ pero las hemos considerado menores, confusas, y difíciles de situar en el tiempo para recogerlas en esta cronología.

Este construir y modificar constantemente el espacio se explica porque Neruda, a diferencia de quienes conciben la casa como lugar de protección y refugio, la considera como una instalación precaria que, en unión a su vieja idea de casa destartada y siempre inconclusa, vemos repetida en todas las construcciones hechas por el poeta,⁴²¹ siendo una característica de su hacer arquitectónico.

Este resumen cronológico de las ampliaciones de la casa a lo largo de lo que hemos llamado su "*historia efectiva y real*" se ha elaborado gracias a la información recogida en las diversas investigaciones, tesis, distintos artículos publicados a lo largo de todos estos años por arquitectos, historiadores, escritores, estudiantes, periodistas y personas simplemente interesadas en el estudio de la vida del poeta, y con la inestimable ayuda de la Fundación Neruda, recogidas en un esquema general incluido en este documento.

Conocemos ahora de manera resumida la historia de esta casa desde 1939 a 1973; pero desde la muerte del poeta en 1973 hasta 1990, momento en que la casa se declara como Monumento Histórico, ¿qué sucede con ella? De estos 17 años existe un gran vacío de información y lo que se sabe a través de la Fundación Neruda resulta confuso. Sí sabemos que la casa fue arrasada, saqueada y olvidada, como también se olvidó al poeta. En medio de la violencia de aquellos días de 1973, durante el golpe que instaló la dictadura del general Pinochet, una patrulla militar llegó hasta Isla Negra con una orden de allanamiento. La leyenda cuenta que los soldados buscaban armas, pero Neruda les respondió que su única arma era la poesía. La casa, pues, permaneció cerrada, tapiada y con el acceso prohibido por orden de la dictadura de Pinochet (1973-1990) después de la muerte del poeta, según las informaciones que maneja la fundación Pablo Neruda.

V.1.2.- Isla Negra sin Neruda (1973-1990).

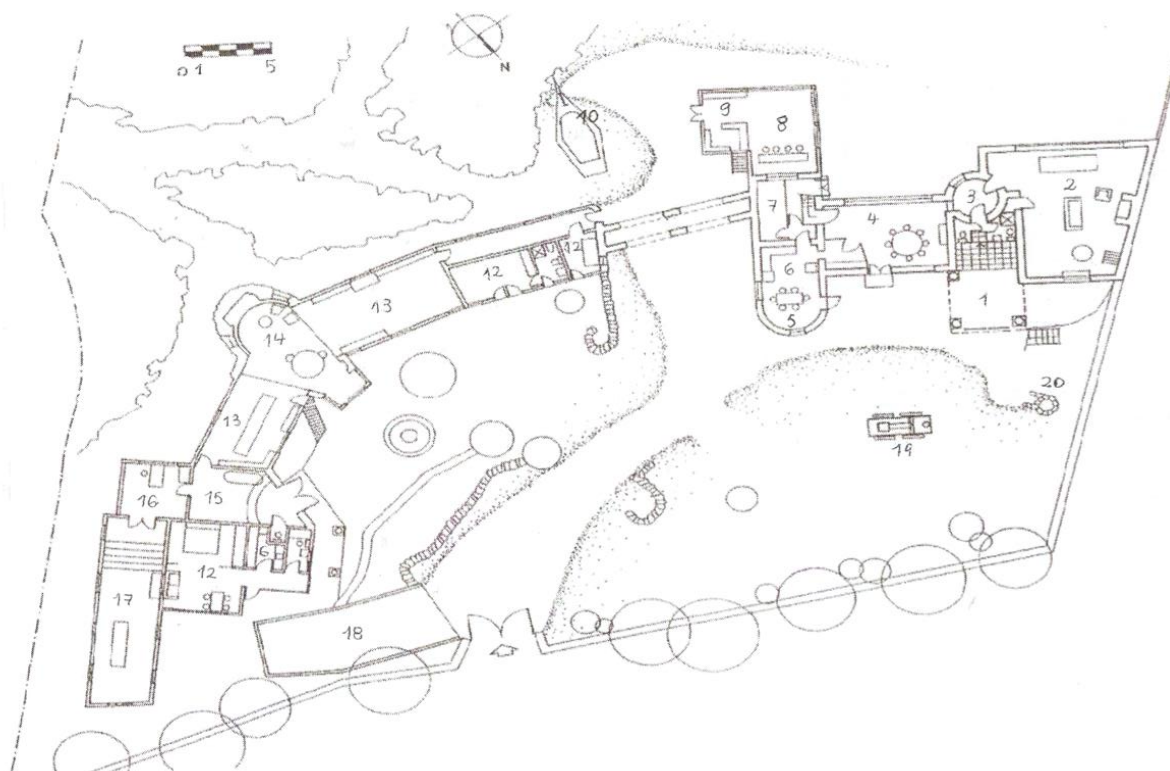
En este periodo figuran los siguientes hitos:

1986. El inmueble permaneció cerrado hasta 1985, año en que falleció Matilde Urrutia. Sufrió embates de terremotos e inundaciones que lo dejaron en muy malas condiciones. La casa fue restaurada y rehabilitada en el año 86 por el arquitecto Raúl Bulnes,⁴²² director entonces de la Fundación, quien evaluó el monto de la remodelación y dirigió las obras. Estas obras se ejecutaron tal como Matilde Urrutia había indicado y es esta la última versión actual y visitable (fig. (33)). Tres años más tarde, la propiedad fue traspasada a la Fundación Neruda, entidad que actualmente la administra. Fue inaugurada en la democracia en marzo de 1990.

⁴²⁰ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral, Barcelona, 1986: Pág. 155. "Cada semana Pablo cambiaba los planos del arquitecto, modificaba los detalles, y terminó dejando el living con un solo muro, todo lo demás son ventanales".

⁴²¹ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937-1959", Lo vernáculo como conflicto. Germán Rodríguez Arias y Pablo Neruda, Los Guindo 1938-1943, Isla Negra 1943-1956, y La Chascona 1952-1956, Actar, Barcelona, 2012: Pág. 56.

⁴²² BULNES, Raúl: es actualmente vicepresidente de la Fundación Pablo Neruda. Bulnes siempre se ha referido a la rehabilitación de la casa tal como Matilde había indicado y comenzaron el año de su muerte en 1986 con la aparición oficial de la fundación. Declaraciones de Bulnes en la entrevista que le realizó el arquitecto Francisco González de Canales en Santiago de Chile el 17 de marzo de 2005.



(33) Planta baja de la casa de Isla Negra después de las modificaciones hechas por Raúl Bulnes. Aparecen también todos los elementos exteriores que forman parte del imaginario del poeta.⁴²³

- | | | | |
|----------------------------|---------------------------|-----------------------|------------------------------|
| 1.-Acceso principal | 6.-Cocina | 11.-Arcos de piedra | 16.-Escritorio |
| 2.-Estar principal/altillo | 7.-Bodegas | 12.-Dormitorios | 17.-Exposición caracoles |
| 3.-Hall torreón | 8.-Bar | 13.-Biblioteca | 18.-Garaje.Zona restauración |
| 4.-Comedor | 9.-Exposición de botellas | 14.-Estar | 19.-Locomóvil |
| 5.-Comedor de diario | 10.-Campanario y bote | 15.-Pieza del Caballo | 20.-Horno chino |

1989-90. En estos años se produjo una reconstrucción de ambos, casa y poeta, hasta conseguir, gracias a la democracia, a una nueva manera de pensar y valorar el patrimonio y al apoyo de la Fundación Neruda⁴²⁴ su declaración como Monumento Histórico Nacional.

La Fundación recuperó las tres casas principales del poeta en Chile que se analizan en esta tesis: la de Isla Negra, la Chascona, en Santiago y la Sebastiana, en Valparaíso, y realizó en ellas importantes obras estructurales y de restauración. Gracias a esas tareas, hoy las tres casas se encuentran acondicionadas, conservadas y abiertas al público como Casas-Museo.

Todo este extenso preámbulo nos lleva hasta el año 1990, cuando entendemos comienza la historia de la casa "*protegida*", esto es, cuando la casa empieza a formar parte del patrimonio cultural de Chile (aún no como parte de la identidad chilena), y se declara Monumento Histórico Nacional. Es este momento el que consideramos punto de inflexión que asegure un futuro cierto y protegido para esta casa, conforme a lo dispuesto en la constitución y las leyes chilenas.

⁴²³ BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos", Publicaciones AOA., Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 45.

⁴²⁴ Fue el 4 de junio de 1986 cuando fue creada la Fundación Pablo Neruda, en base al testamento de Matilde Urrutia, viuda del poeta, el cual estipula la creación de la Fundación, formula sus estatutos y designa a sus directores y consejeros. Persigue como objetivo general, según sus estatutos, "el cultivo y propagación de las artes y las letras". Su creación fue el resultado de una ardua labor que culmina con el Decreto que le da existencia jurídica, en junio de 1986. En dicho testamento se manifestaba una antigua aspiración de Pablo Neruda. En efecto, poco antes de cumplir los 50 años, el poeta decidió donar su biblioteca a la Universidad de Chile. Unos de los propósitos de esta donación era que se creara una fundación para el estudio de la poesía. Diversas circunstancias retardaron la realización de esta iniciativa. A principios de la década del 70, cuando regreso a Chile luego de su misión diplomática en Francia, el poeta expuso nuevamente su voluntad de crear una fundación. Su abogado y amigo Sergio Insunza, redactó y dio forma a esta voluntad. Sin embargo, el golpe militar de septiembre de 1973 y sus efectos, impidieron la realización de este propósito. Afortunadamente los borradores se conservaron y sirvieron de base a la estructura jurídica que tiene la actual Fundación Pablo Neruda. No fue fácil obtener la personalidad jurídica de la Fundación. Los trámites se hicieron durante el régimen militar que no tenía ninguna simpatía por Neruda ni interés por su obra. Sólo después de un recurso de protección interpuesto por los albaceas fue posible que se aprobara legalmente la Fundación, sus estatutos y Directorio designado por Matilde Urrutia en su testamento.

Para obtener más información: Página web de la Universidad de Chile, Pablo Neruda, Fundación. <https://www.fundacionneruda.org>

Si recordamos lo que afirma Francisco Herrera, que *"no se protege lo que no se valora, y no se valora lo que no se conoce"*, una vez conocido este patrimonio para poder valorarlo, habría que valorarlo para poder protegerlo para las próximas generaciones con medidas de protección que sólo cobrarán sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de personas pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de un pueblo.

Sabemos que el concepto de patrimonio evoluciona con el tiempo, a medida que los criterios de valoración van cambiando en la sociedad y que las generaciones atribuyen nuevos significados al legado de las que las precedieron. Por lo tanto, los criterios con los que se protegió por ejemplo la casa de Isla Negra en 1990 no serán los mismos con los que veremos se declara ese mismo año La Chascona como Monumento, y sucede lo mismo en el año 2012 con la declaración de la otra casa de Neruda, "La Sebastiana". Esto quiere decir que valoramos con toda nuestra intención sobre una obra del pasado en un momento presente para que el bien perdure en un futuro. En cualquier caso, con unos u otros criterios de valoración, y por el empeño de algunos, se consiguió la protección de la casa de Isla Negra, primer paso indispensable para su permanencia en el tiempo.

V.1.3.- Historia de la casa "protegida" (1990-2015)

1990. El Ministerio de Educación declara como Monumento Histórico Nacional el 8 de junio de 1990 la casa del poeta Pablo Neruda, siendo entonces Presidente de la República Patricio Aylwin Azócar y Ricardo Lagos Escobar Ministro de Educación. Empieza así la historia de la casa protegida.⁴²⁵

Comentamos en la introducción que para iniciar el proceso de declaración de un bien solo hace falta que alguna persona, organización o entendidos lo propongan, por lo que inquieta pensar que la suerte de un bien (en este caso ejemplo de patrimonio construido), dependa solo del interés y de la valoración que hagan de él las personas. Dijimos también que resulta cuanto menos curioso cómo la casualidad, la intención de unos pocos, el amor a ciertos inmuebles o recuerdos, la decisión consciente, el negocio, han logrado que numerosos inmuebles se hayan protegido y declarado posteriormente monumentos nacionales, zonas típicas, etc.

En el caso concreto que analizamos descubrimos que existe muy poca documentación que acompaña la Declaración como Monumento de Isla Negra (comparada con los antecedentes que en la actualidad se deben presentar en la solicitud de declaración de monumento nacional en la categoría de Monumento Histórico). Parece ser que fue la preocupación por la suerte que podía correr la casa tras el golpe de estado, lo que motivó a pedir desde la Sociedad de escritores de Chile al Vicepresidente de la Comisión de Monumentos Nacionales que Isla Negra fuera declarada Monumento. Si bien desde el año 1973 había ya un número de intelectuales, escritores e investigadores preocupados e interesados por la declaración como Monumento Histórico Nacional de la casa de Isla Negra, según se lee en la carta siguiente (fig. (34)), al considerar que tenía *"valores que enriquecen el patrimonio nacional"*, no será hasta 1990 cuando se produzca la misma.

En la misma línea que la carta anterior, existe otra dirigida por el Director del Museo Histórico Nacional al entonces Vicepresidente ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales, fechada en 1990, en la que solicita se proponga la declaración de Monumento Nacional la casa de Pablo Neruda en Isla Negra (fig. (35)). Se justifica en la carta que *"el edificio fue construido y ampliado por indicaciones del poeta, por lo que debe considerarse entre sus creaciones"*. No se ha encontrado ni planimetría ni otra documentación que acompañe la solicitud para su declaración.

También aparece en los archivos de la Fundación Neruda una carta fechada en agosto de 1975 dirigida por Don Roque Esteban Scarpa, entonces Vicepresidente del Consejo de Monumentos Nacionales en Chile, al Profesor R.M. Lemaire, Presidente del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), en la que se informa a propósito de los rumores de la demolición del patrimonio cultural en Chile entre otras: *"...estamos en capacidad de declarar que la casa y la biblioteca de Pablo Neruda de Isla Negra, no ha sido jamás sometida a algún acto de destrucción y que nadie jamás tuvo la intención de causarlo"*.⁴²⁶

⁴²⁵ Para profundizar sobre cómo funcionaba el Ministerio de Educación y el Consejo de Monumentos Nacionales durante el Gobierno del Presidente Patricio Aylwin (1990-1994) y la Legislación y la Organización Institucional sobre el Patrimonio en Chile, leer a CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, España, 2015: Págs. 211-290.

⁴²⁶ Carta en francés facilitada por la Fundación Neruda de 1975 dirigida al ICOMOS con sede en Bélgica por el Vicepresidente del CMN.



SOCIEDAD
DE
ESCRITORES
DE
CHILE
CASA DEL ESCRITOR
ALMIRANTE SIMPSON 7
FONO 293221
CASILLA 4082
SANTIAGO
DE
CHILE

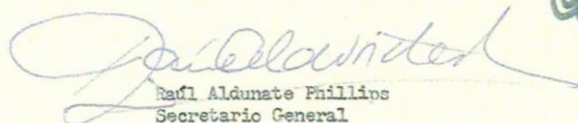
Señor Roque Esteban Scarpa
Vicepresidente de la Comisión
de Monumentos Nacionales.
De nuestra más alta consideración:

El Directorio de la Sociedad de Escritores de Chile, en su última sesión efectuada el 26 del presente mes, acordó por unanimidad recurrir a sus buenos oficios con el propósito de hacerle presente la viva preocupación que existe entre los escritores por la suerte que pueda correr la casa de Pablo Neruda, situada en Isla Negra.

Creemos que usted en su calidad de Vicepresidente de la Comisión de Monumentos Nacionales podría gestionar que dicho inmueble con todos los objetos de arte que lo adornan sea declarado Monumento Nacional.

Consideramos que esta petición de capital importancia no escapará a su elevado criterio, pues conocemos su preocupación e interés por conservar los valores que enriquecen el patrimonio nacional.

Agradecemos, desde ya, todo cuanto pueda hacer al respecto reiterándole nuestros atentos saludos.


Raúl Aldunate Phillips
Secretario General


Luis Sánchez Latorre
Presidente



Sgo, 28 de Noviembre de 1973. X

(35) Carta remitida al Vicepresidente de la Comisión de Monumentos Nacionales por la Sociedad de escritores de Chile. 1973. Fundación Neruda.

En un largo periodo desde 1973 hasta 1990 nos encontramos en una situación social y política peculiar en Chile (ver páginas 109 a 111) con cambios profundos y la formación de una identidad nacional incipiente que dificulta la valoración de esta casa como ejemplo de arquitectura vernácula o doméstica, y con un incipiente valor de uso como motor para el progreso de su entorno, ya que funcionaba recientemente como casa-museo.



ORD. : N° 35/90

ANT. :

MAT. : ENVIA FOTOCOPIA CARTA OFICINA
REGIONAL UNESCO

SANTIAGO, 25 de abril de 1990

DE : DIRECTOR MUSEO HISTORICO NACIONAL

A : VICEPRESIDENTE EJECUTIVO DEL CONSEJO DE MONUMENTOS
NACIONALES

Me es grato solicitar a usted se proponga a ese Consejo la
declaratoria de Monumento Nacional de la casa del poeta Pablo Neru
da en Isla Negra.

Dicho edificio fue construido y ampliado por indicaciones
del poeta, por lo que debe considerarse entre sus creaciones. Fue
su hogar y lugar donde escribió parte importante de su obra, que le
hizo merecedor de Premio Nacional y Nóbel de Literatura.

Recientemente se ha abierto como Museo, dependiente de la
Fundación Neruda, y su declaratoria de Monumento Nacional realiza-
ría su calidad y significado para el Patrimonio Nacional.

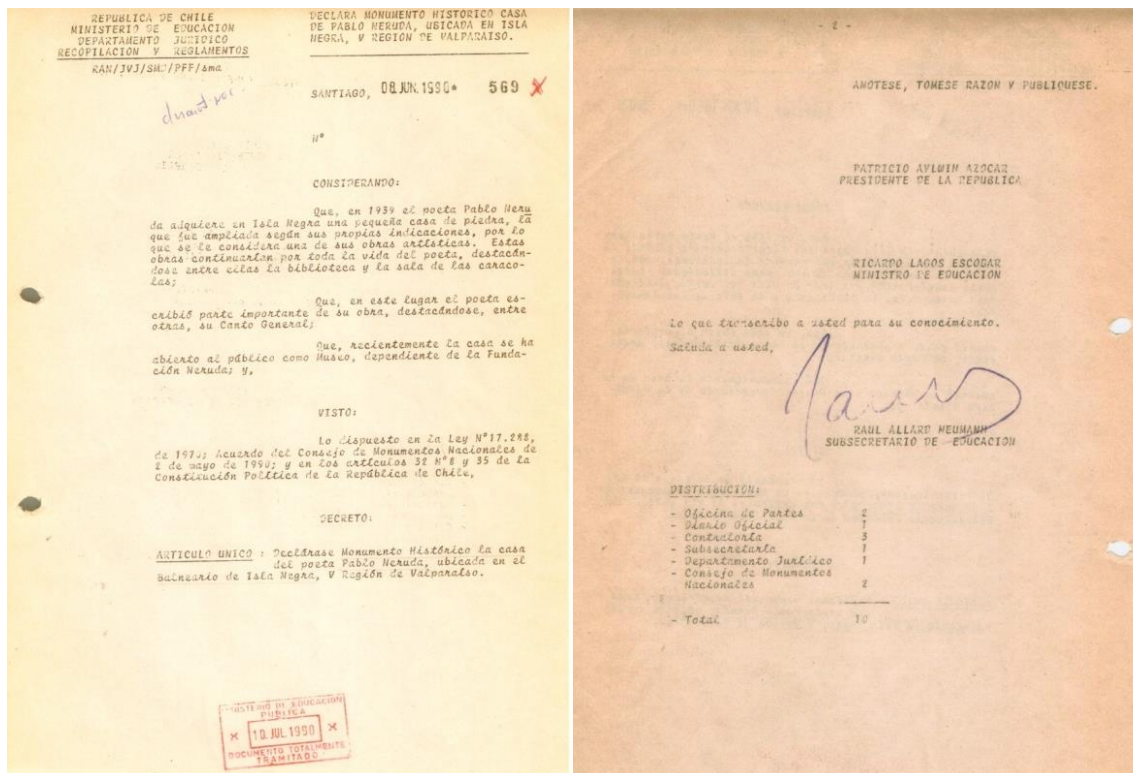
Saluda atentamente a usted,

HERNÁN RODRIGUEZ VILLEGAS
DIRECTOR

(36) Carta dirigida en abril de 1990 por Hernán Rodríguez Villegas, director del Museo Histórico Nacional de Chile al Consejo de Monumentos Nacionales solicitando proteja la casa de Isla Negra declarándola Monumento Nacional. Fundación Neruda.

En este caso concreto el valor que tenía en esos años la casa de Isla Negra lo intuían unas cuantas personas, que no dudaron en utilizar la ley de protección de Monumentos ⁴²⁷ a través del Consejo de Monumentos Nacionales como instrumento que podía detener, en primer lugar, el deterioro y abandono da la casa, y que vieron la importancia de mantener este bien para futuras generaciones.

⁴²⁷ Se define Monumentos Nacionales: "Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, las piezas u objetos antro-po-arqueológicos, paleontológicos o de formación natural, que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional o en la plataforma submarina de sus aguas jurisdiccionales y cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia; los santuarios de la naturaleza; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo. Su tuición y protección se ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la presente ley". Ver extracto de Ley N° 17.288, de Monumentos Nacionales. Página del Consejo de Monumentos Nacionales, (Artículo 1°, Título I, Ley N°17.288). https://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc.pdf.pdf



(37) Declaración como Monumento Histórico la Casa de Isla Negra en 1990. Fundación Neruda.
El original de la declaración recoge textualmente lo siguiente:

"Considerando: Que en 1939 el poeta Pablo Neruda adquiere en Isla Negra una pequeña casa de piedra, la que fue ampliada según sus propias indicaciones, por lo que se le considera una de sus obras artísticas. Estas obras continuarían por toda la vida del poeta, destacándose entre ellas la biblioteca y la sala de las caracolas; Que, en ese lugar el poeta escribió parte importante de su obra, destacándose, entre otra, su Canto General; Que recientemente la casa se ha abierto al público como Museo, dependiente de la Fundación Neruda; y,

Visto:

Lo dispuesto en la ley nº 17288 de 1970; Acuerdo del Consejo de Monumentos Nacionales de 2 de mayo de 1990; y los artículos 32 n º8 y 35 de la Constitución Política de la República de Chile,

Decreto:

Artículo único: Declárese Monumento Histórico la casa del poeta Pablo Neruda, ubicada en el Balneario de Isla Negra, V Región de Valparaíso."

Si uno se detiene a analizar cada oración de esta declaración se puede hacer una idea del momento político y cultural que se vive en Chile, pero sobre todo se intuye una manera de valorar el pasado, se lee entre líneas la intención de proteger un bien, por un lado, por su valor "arquitectónico", con dos piezas de gran valor como son la biblioteca y la sala de caracolas, considerando la casa como una "obra artística" de Neruda, en cuya construcción participa dando todo tipo de indicaciones. No queda claro si lo que tiene valor es la biblioteca y sala de caracolas como continente, o si lo que se valora es el contenido: la colección de libros y la extensa colección de caracolas. Por otro lado, se habla de un valor adquirido por la casa gracias a la importancia o al mero hecho de quien la habitó, un personaje considerado ya entonces por muchos chilenos como un símbolo (valor de identidad).

Todos los espacios de esta casa incorporan las distintas vivencias de su morador, quien derrama sobre ella su potencial afectivo, su capacidad de acción, intentando hacer de ella una obra que perdure, algo a su imagen, a sus deseos, a sus recuerdos, a su tiempo. ¿Qué hubiese sucedido si en la casa hubiese vivido una persona anónima? ¿Su valor arquitectónico más bien modesto no justificaría por sí solo su protección? ¿Tiene más peso el valor social o antropológico para justificar su protección?

La protección de esta casa como Monumento Histórico Nacional conllevó su rehabilitación y reforma, y permitió un cambio de uso adecuado de casa particular a casa-museo. La casa-museo se dirige a la conservación y el manejo de residencias de todos los períodos históricos, según el ICOM (Consejo

Internacional de los Museos del Mundo).⁴²⁸ Y la interpretación de la casa museo abarca tanto el aspecto histórico, arquitectónico, cultural, como el artístico y social. La clasificación de casa-museo (que se llevó a cabo en la Conferencia Trienal del ICOM, Viena 2007) incluye la categoría *Casas de Personalidades u hombres ilustres* (escritores, artistas, músicos, políticos, héroes). En éstas, el habitante anterior tiene un papel protagonista. Sus objetos, su espíritu y esencia se deben mantener en la atmósfera de la casa.

Todos estos motivos y valores expuestos parecen interesantes y justifican la protección final de esta casa en 1990. Pero posteriormente añadiremos nuevos valores que incrementan su valor patrimonial, conforme a la idea de que todos los valores suman, cada uno en su momento.

Compararemos este texto con los textos de las otras dos declaraciones que se analizan en este trabajo; la declaración como Monumento Histórico Nacional de la Chascona (1990) y de la Sebastiana (2012), en los que descubriremos los motivos y valores específicos por los que también se protegen.⁴²⁹

1992. Isla Negra cuenta desde este año con cuatro instalaciones anexas a la casa museo: la Tienda, el Café Restaurante, el Centro Cultural y el Correo (Ver fig. (38) y (39)). En la Tienda se pueden encontrar variados souvenirs, postales, artesanías y cerámicas típicas de Chile. El Café-Restaurante "*El rincón del poeta*" se inauguró también ese año. El Centro Cultural comenzó a funcionar en 1992 y es el principal centro cultural del litoral central. En él se realizan múltiples actividades culturales, tales como exposiciones, conferencias, ciclos y recitales de poesía, y el taller de teatro. Tenemos ya en estos años un Monumento funcionando como casa-museo con un valor de existencia y un nuevo valor de uso, que permitirá, gracias a las visitas, el primer contacto masivo de las personas a la obra construida del poeta.

Este año, en la naciente democracia chilena, se realizó el funeral de Estado de Neruda. Los restos fueron trasladados a Isla Negra, como era el deseo del poeta, donde se encuentran a día de hoy junto con los de Matilde Urrutia. "*Compañeros, enterradme en Isla Negra, frente al mar que conozco*". Esto es lo que expresó claramente y sin rodeos el poeta chileno Pablo Neruda en su "*Canto general*".

Pero Neruda había sido enterrado antes en otras tres ocasiones. El primer funeral se realizó el 23 de septiembre de 1973 en el Cementerio General, dos días después de morir en la clínica Santa María. Arrancaba la dictadura de Pinochet y fue probablemente la primera manifestación pública contra el régimen. Seis meses más tarde, sin embargo, las amistades que habían prestado la tumba le pidieron a la viuda, Matilde Urrutia, que trasladara los restos. El 7 de mayo de 1974, el cuerpo del poeta fue enterrado en un sitio mucho más sencillo del mismo cementerio.⁴³⁰ En abril de 2013, los restos de Neruda fueron exhumados de Isla Negra para investigar la supuesta intervención de terceros en su muerte en 1973, unos días después del golpe de Estado del general Augusto Pinochet. En efecto, en 2011 el Partido Comunista chileno había presentado una querrela para exigir que se investigara la muerte del poeta. Los peritos descartaron en primera instancia la intervención de terceros en su muerte, pero el juez especial a

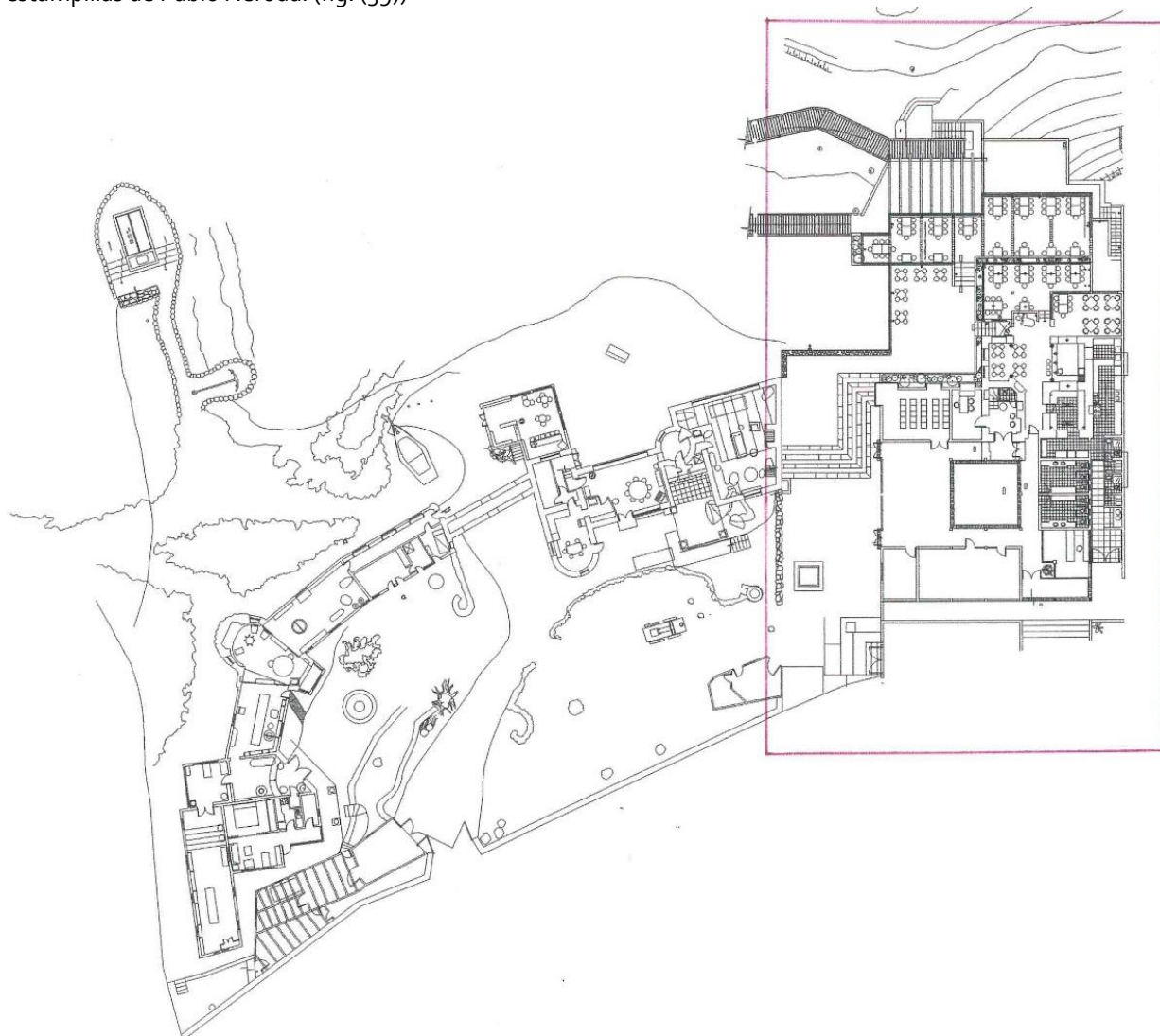
⁴²⁸ Para poner plenamente en valor esta riqueza de tipologías, se ha constituido dentro del ICOM (International Council of Museums) el Comité Internacional de Casas-Museo Históricas (DEMHIST) con el objetivo de hacer conocer y apreciar cada vez más ampliamente este patrimonio. *Casas de hombre ilustres*, habitaciones de escritores, artistas, músicos, políticos, héroes, militares, ... es decir, de personajes famosos internacionalmente o en grado de encarnar localmente los valores y las cualidades en los que se reconoce la comunidad y a través de los cuales se presenta. *Casas de coleccionistas*, moradas deseadas, ideadas, decoradas por coleccionistas, y, por lo tanto, documentos del gusto de coleccionar y del acto de habitar de un determinado período histórico. *Casas de la Belleza*, moradas donde la primera razón para la existencia del museo es la casa como obra de arte, ya sea por la estructura arquitectónica, ya sea por la decoración y los muebles, ya sea por la coherencia integral del proyecto. *Casas intérpretes de eventos históricos*, casas testimonio de un evento o que representan eficazmente las mutaciones vividas por la sociedad en el tiempo, a través de los cambios de la calidad de la vida cotidiana y doméstica. *Casas deseadas por una comunidad*, casas transformadas en museo no por razones históricas o artísticas, sino porque la comunidad las ha visto como un instrumento capaz de contar la propia identidad o las raíces culturales del territorio en el que se encuentra. *Moradas nobiliarias*, palacios y edificios donde generaciones de una misma familia o de familias que se han sucedido han dejado los signos de la propia historia. *Edificios reales o lugares del poder*, palacios y moradas ya historizadas y completamente musealizadas o (como frecuentemente sucede en el extranjero) todavía parcialmente utilizadas para la función original. *Casas del clero*, monasterios, abadías y otras residencias eclesiásticas abiertas al público con un uso residencial más del pasado que actual. *Casas de carácter etno-antropológico*, documentos de un mundo y de una sociedad desaparecida, como las casas campesinas en una sociedad pre-industrializada. Estas casas museo han tenido en tiempos recientes un destino renovado, vinculándose frecuentemente a los eco-museos, lugares capaces de hablar de una comunidad a través del paisaje, las manifestaciones de la vida y del trabajo y, por lo tanto, también gracias a las formas de habitar. Página web ICOM <https://www.demhist.icom.museum>

⁴²⁹ La historia política explicada en la primera parte de la tesis dentro del capítulo de Identidad Chilena desde 1973-1990 coincide con la dictadura militar de Pinochet y nueva Constitución de 1980; y el periodo 1990-2014 coincide con el inicio de la democracia en Chile con los sucesivos Presidentes: Patricio Aylwin Azócar (1990-1994 quien firma la declaración como Monumento Histórico la casa de Isla Negra y la de La Chascona siendo Ministro de Educación Ricardo Lagos Escobar); Eduardo Frei Ruiz Tagle (1995-2000) Ricardo Lagos Escobar (2000-2005 quien firma también la declaración como Monumento de Isla Negra y La Chascona, pero siendo Ministro de Educación); Michelle Bachelet Jeria (2005- 2010) y Sebastián Piñera (2010-2014 quien firma la Declaración como Monumento Histórico La Sebastiana, siendo Ministro de Educación Felipe Bulnes Serrano.).

⁴³⁰ Artículo: "Los restos de Pablo Neruda regresan al balneario chileno de Isla Negra, tres años después de una exhumación judicial", periódico El país, sección cultural, Santiago de Chile, 27 de abril de 2016.

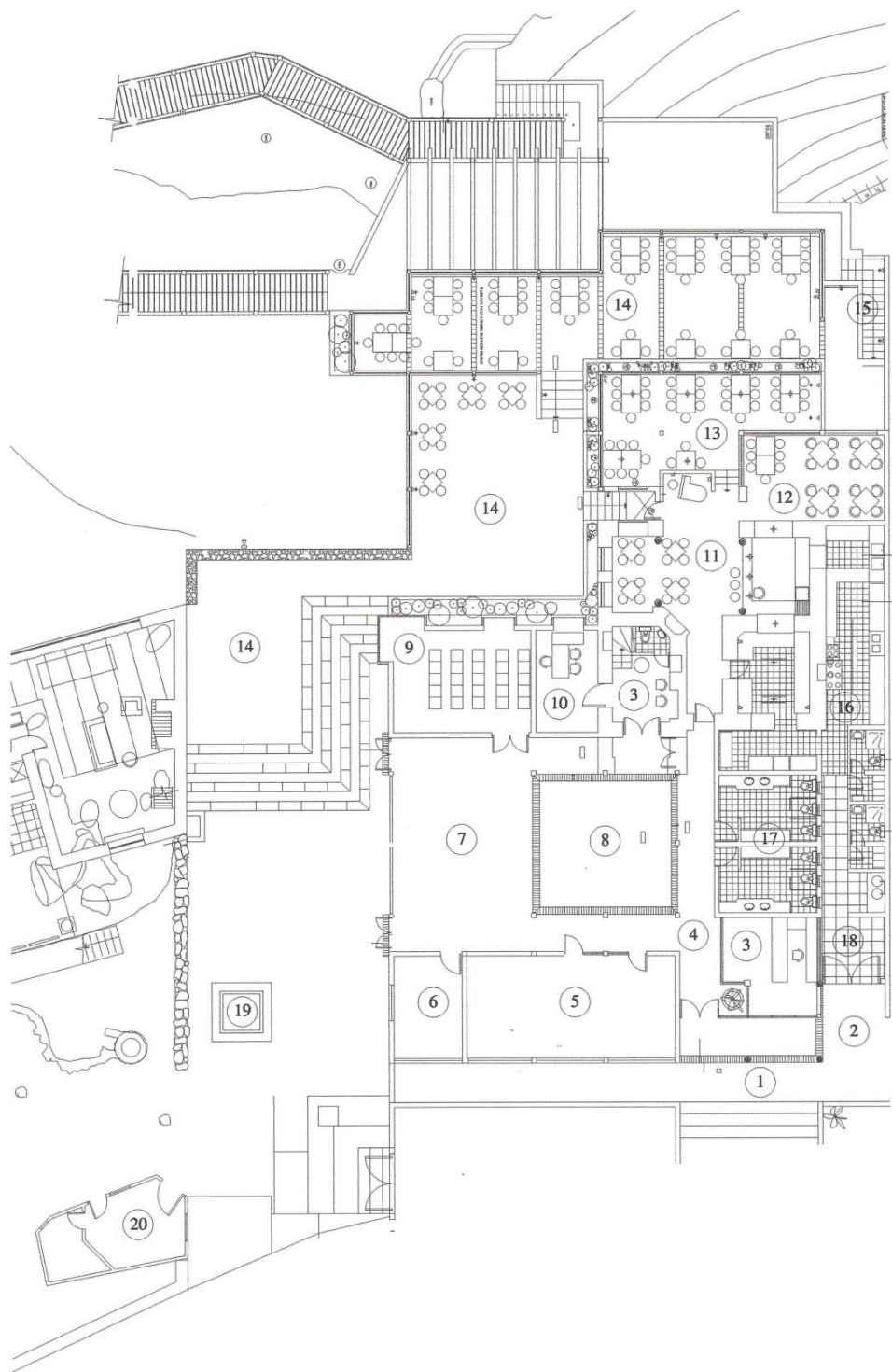
cargo de la investigación, Mario Carroza, mantuvo la causa abierta por considerar que los resultados no eran concluyentes, y ordenó nuevos exámenes. Sin una claridad total acerca de las causas de la muerte, los restos del poeta fueron devueltos a la tumba que históricamente alojó su cuerpo junto al de su tercera y última esposa el día 26 de abril de 2016.⁴³¹

2003. Se inauguró el correo postal más importante de Isla Negra. Desde él se puede recibir correspondencia desde todo el mundo y mandar postales con el matasellos del correo de Isla Negra y estampillas de Pablo Neruda. (fig. (39))



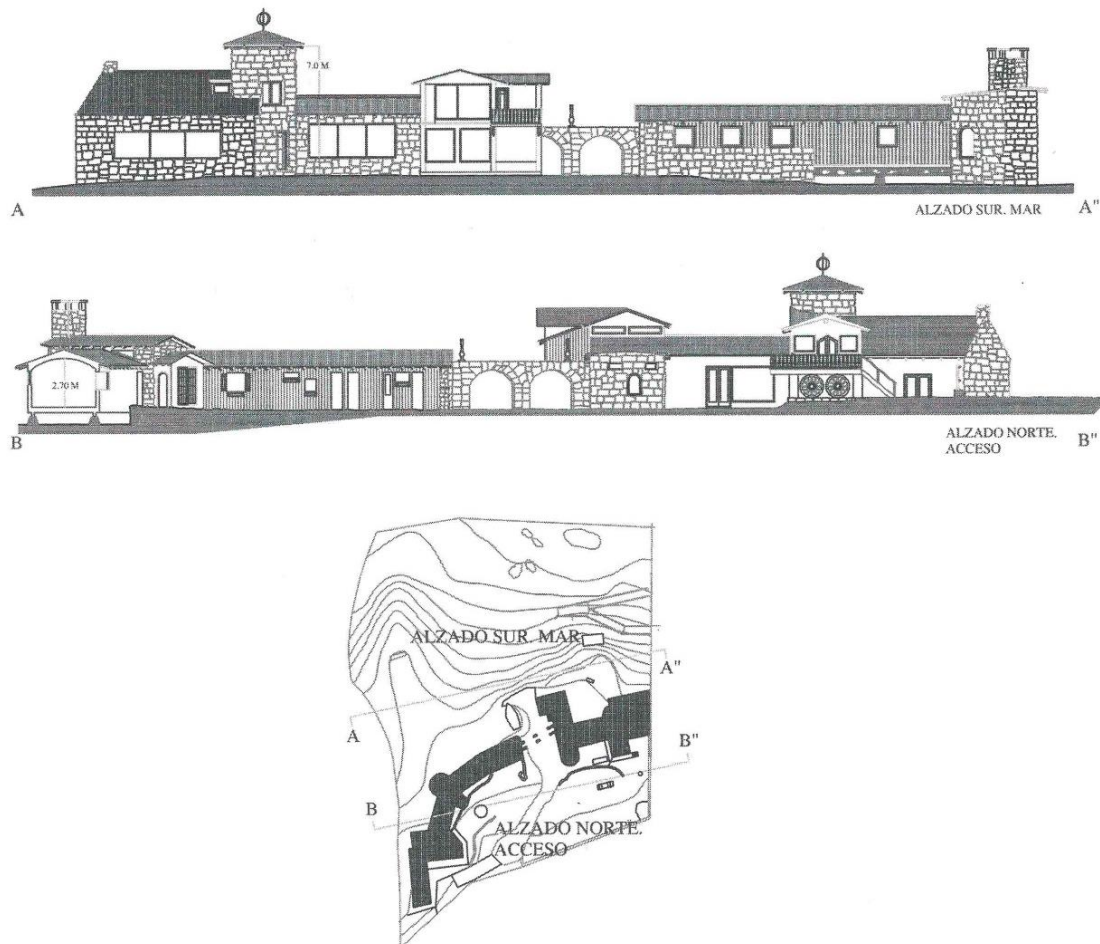
(38) Plano de la ampliación de la Casa-Museo, en la parcela adyacente de la derecha, con un programa de usos para complementar la visita. También aparece la situación del enterramiento de Neruda.

⁴³¹ Artículo: "Pablo Neruda será enterrado mañana en Isla Negra", periódico ABC, 25 de abril de 2016. http://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-neruda-sera-enterrado-manana-isla-negra-201604251232_noticia.html



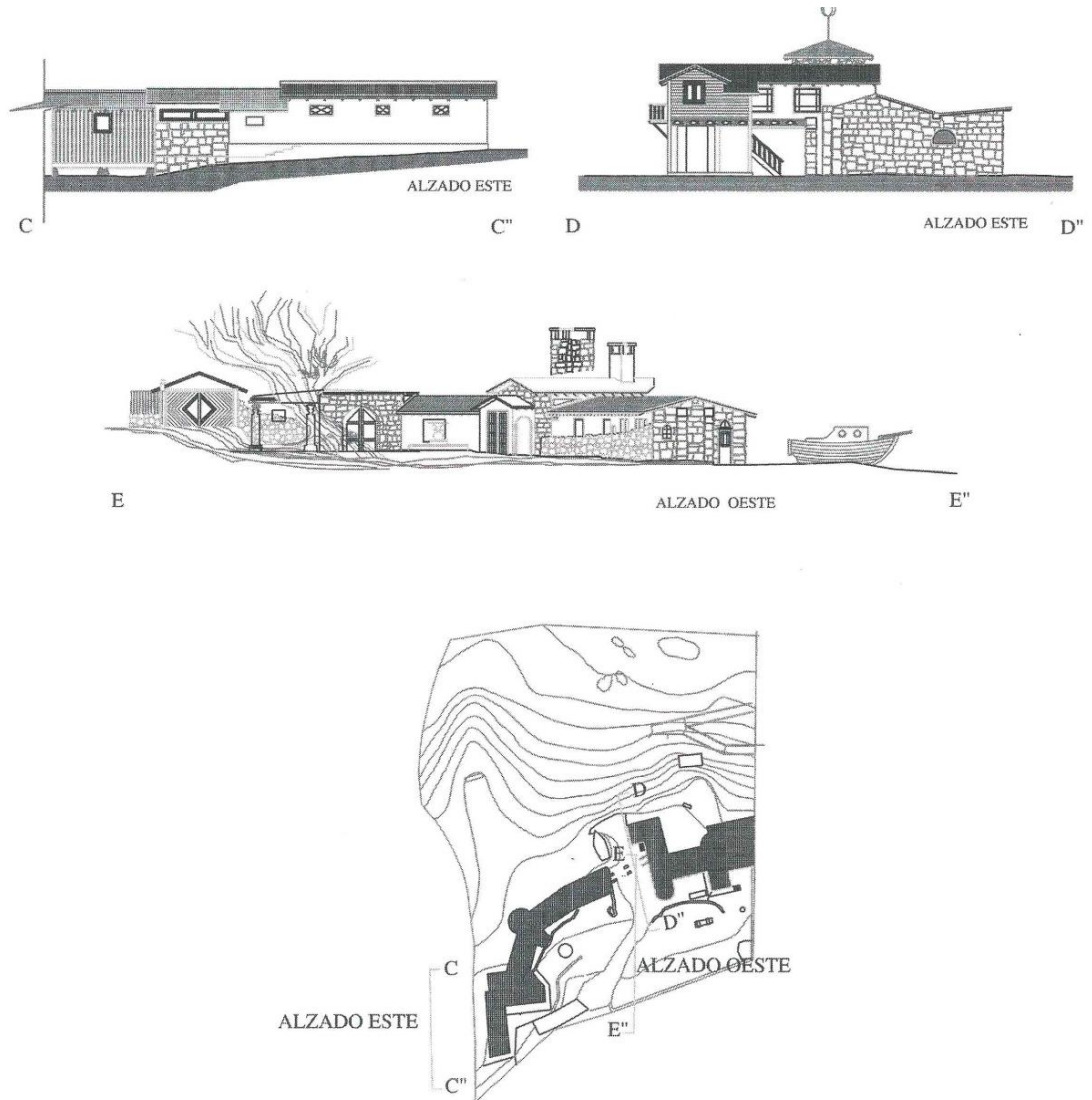
(39) Detalle de la distribución de la ampliación. La casa matriz queda a la izquierda de la ampliación.

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1.- Acceso | 11.- Café del poeta |
| 2.- Acceso vehículos | 12.- Comedor existente |
| 3.- Recepción | 13.- Comedor nuevo |
| 4.- Distribuidor | 14.- Terrazas |
| 5.- Librería/ventas | 15.- Acceso bodega-café-restaurant |
| 6.- Sala de guía explicativa | 16.- Cocinas |
| 7.- Centro Cultural | 17.- Servicios |
| 8.- Plaza actos/exposiciones | 18.- Bodegas |
| 9.- Sala Rafael Alberti (cine/videos) | 19.- Correo postal |
| 10.- Secretaría | 20.- Sala de guía para visitar la casa |



(40) Plantas, alzados y secciones encargados en el año 2006 por la Fundación Pablo Neruda, quien ha facilitado la documentación. (Sin escala)

- Fotografía de la fachada sur de Isla Negra vista desde la playa, con el conjunto de pequeños cuerpos que conforman la casa y el nuevo cuerpo de la ampliación a la izquierda.
- Vista panorámica donde aparecen la casa original con sus múltiples ampliaciones; la ampliación de la casa-museo, volumen a la izquierda de la foto y la tumba de Pablo y Matilde en primer plano.
- En el alzado A-A'' se aprecia la pequeña escala en altura de la construcción en contraposición con la gran ocupación alargada de la planta. Se ve claramente la casa original de piedra, la arcada y las siguientes ampliaciones.
- La fachada B-B'' muestra la variedad de formas y pequeños cuerpos añadidos sin cesar cada vez que Neruda necesitaba nuevos espacios para habitar, siempre con pequeña altura (2,70m) en la mayoría de las dependencias.
- Plano de situación de la casa en la parcela, donde se señalan los dos alzados, el norte, por donde se accede a la casa, y el sur; con las vistas al océano Pacífico.



(41) Plantas, alzados y secciones encargados en el año 2006 por la Fundación Pablo Neruda, quien ha facilitado la documentación. (Sin escala)

- Fotografía del alzado este D-D'' que pertenece a lo que hemos llamado cuarta ampliación 1954-1965, bar y bodegas.
- Los alzados transversales a la casa que se corresponden con la orientación este y oeste confirman la tendencia de Neruda a añadir piezas siempre buscando las mejores vistas y acomodándose a las cotas del terreno.
- El alzado oeste E-E'', que corresponde a la segunda gran ampliación (1965-1973), tan irregular en forma, es producto del acomodo de la obra a las curvas de nivel del terreno, cerrando de forma curva un espacio o jardín medio privado de acceso, frente a la inmensidad del terreno frente al mar.
- Plano de situación explicativo de los alzados este y oeste.



(42) Representación de las secciones transversales de la casa donde se ve las pequeñas dimensiones en anchura y altura de la mayoría de las piezas, aun siendo espacios principales. Contrasta esta realidad con el gran desarrollo longitudinal de los mismos espacios. Plano de situación explicativo de las secciones transversales.



V.2.- La Chascona.

- V.2.1- Historia cronológica de la casa (1952-1973)
- V.2.2.- La casa sin Pablo, con Matilde (1973-1990)
- V.2.3.- Historia de la casa "protegida" (1990-2015)

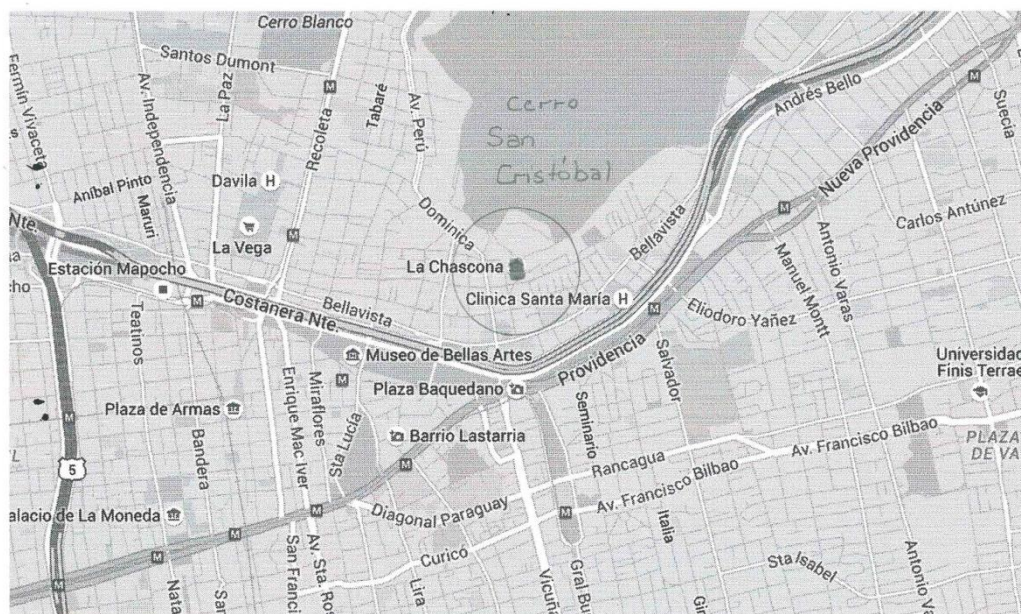
V.2.- La Chascona.

Comenzamos la narración de la historia de la Chascona, como hicimos con la de Isla Negra, en el momento en que la adquiere el poeta en 1952. Recopilaremos para ello una información procedente de distintas fuentes. Adquiriremos así un primer conocimiento de la historia de esta casa sin entrar en ninguna valoración arquitectónica, tipológica o de identidad, las cuales vendrán después, conforme al mismo esquema desarrollado al analizar la casa de Isla Negra. Ello nos permitirá entender finalmente su protección como "*Monumento Histórico*", que tuvo lugar también en 1990.

De la historia previa a 1952 encontramos datos precisos sobre el solar y los dueños anteriores en la tesis de Elena Mayorga,⁴³² a la cual hemos hecho ya referencia al analizar Isla Negra.

Corría el año 52 y Neruda repara en este sitio debido a su relación con la que sería su tercera mujer, Matilde Urrutia. Fue el lugar escogido para encontrarse con ella al regresar a Chile de su exilio europeo. En honor a ella, le puso de nombre a la casa "*La Chascona*", como hemos referido.

La elección del emplazamiento y la adaptación de la casa al lugar es, una vez más, un acto de identificación para el poeta. De nuevo una implantación subjetiva, no basada en ningún criterio convencional como la luz, la orientación idónea o el terreno, igual que sucedió Isla Negra. Tan personal y alejada de cualquier criterio lógico fue la elección del lugar que Neruda dio la vuelta al primer emplazamiento propuesto por el arquitecto Rodríguez Arias para la casa, aunque sabía que le faltaría el sol y que no tendría vistas a Santiago, sino a la cordillera. También sabía que por ser una parcela en pendiente y plantear volúmenes independientes diseminados, tendría muchas escaleras. Estas, como los espacios exteriores entre volúmenes, se convertirán al final en un elemento importante del proyecto.



(43) Plano de situación. Emplazamiento al pie del cerro San Cristóbal hacia el norte, y Santiago en la dirección sur. Vistas garantizadas, en cualquier caso.

V.2.1- Historia cronológica de la casa (1952-1973)

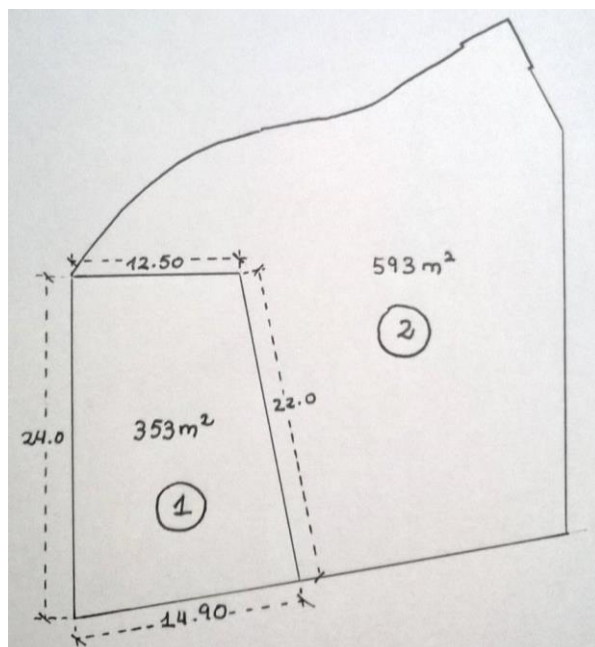
1952. Este es el año en el que Neruda adquiere el solar a los pies del Cerro San Cristóbal, concretamente en la pequeña calle sin salida Fernández Márquez de la Plata nº 0192,⁴³³ en el barrio Bellavista de Santiago (Chile). Fue escogido por "*la música de dos canales y una vertiente*" que pasaba cerca. El solar se

⁴³² MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: Pág.165.

⁴³³ En la Declaración de la Chascona como Monumento Histórico aparece con la dirección Fernando Marquéz de la Plata 019.

compró a nombre de Rosario de la Cerdá ⁴³⁴ el 5 de noviembre de 1952, fecha de la firma de la escritura, ⁴³⁵ de dimensión menor a la parcela definitiva. ⁴³⁶

La topografía pronunciada del solar, su vegetación, las espléndidas vistas, el canal de Santo Domingo que lo atraviesa y la cascada que ocupan su parte alta son los elementos esenciales que impactaron a Neruda en su visita al solar, como se desprende de sus comentarios recogidos en el libro *"Mi vida junto a Pablo Neruda"*, escrito por Matilde Urrutia y publicado en 1986. En el libro se relata también de manera emotiva el momento de la compra, las primeras impresiones, el contacto inicial con el terreno y el embrujo que el lugar causó en Neruda. ⁴³⁷



(44) Esquema del primer solar comprado en 1952 (1) y la ampliación de terreno adquirida en 1956 por los Neruda-Urrutia (2).

1953-1956. Nos encontramos en una etapa del Neruda poeta de celebración, alegría y exaltación de las cosas sencillas, domésticas y cotidianas. Es la época de las Odas elementales... *"se vuelca a las cosas más simples: los objetos más humildes los levanta, los sublimiza; le canta a la cebolla, al tomate a la alcachofa, al pan, al aire, a las tijeras..."* ⁴³⁸, viviendo entre su casa Michoacán y la de Isla Negra.

Es en 1953 cuando vuelve a encargar al arquitecto y amigo Rodríguez Arias el diseño de La Chascona. Rodríguez se rió cuando vio la verticalidad del terreno y pronosticó de inmediato: *"Vivirán subiendo y bajando escaleras"*.

De la Chascona existen dos anteproyectos: uno, el propuesto por Rodríguez Arias, quien estudió la topografía de la parcela, la orientación, el sol, las vistas a Santiago; otro, simétrico al anterior, el realizado una vez que Neruda revisó los planos, el cual concluyó: *"¿Qué tontería! ¿Cómo voy a estar viendo Santiago? Yo quiero las vistas hacia la Cordillera"*, y le dio la vuelta a la ubicación de la casa en la parcela. Este fue el primer cambio hecho en papel por Neruda, al que sucedieron muchos otros efectuados durante la construcción de la casa. Y es que, como en todas las casas del poeta, lo construido no coincide finalmente con el proyecto original.

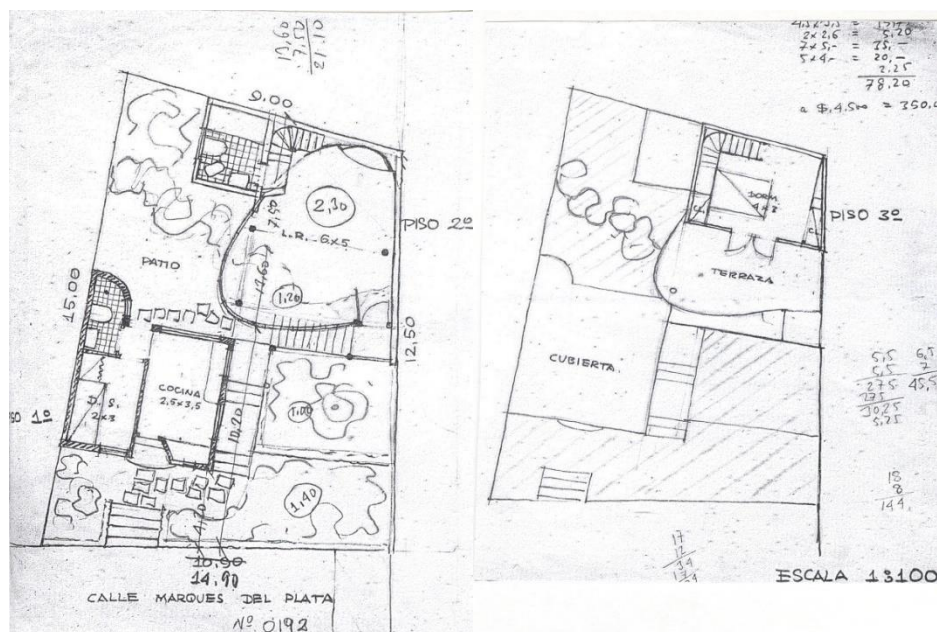
⁴³⁴ Pseudónimo de Matilde Urrutia, tercera mujer de Pablo Neruda.

⁴³⁵ Fecha de la firma de la escritura de compraventa de Matilde Urrutia, con un contrato de promesa de compraventa anterior del mes de octubre.

⁴³⁶ Según Elena Mayorga la superficie aproximada del sitio comprado por Matilde era de 353m², menos de la mita del terreno actual de la Chascona. (Tesis de doctorado pág. 166).

⁴³⁷ URRUTIA, Matilde: *"Mi vida junto a Pablo Neruda"*, Seix Barral, Barcelona, 1986: Págs. 171-179 y pág. 268

⁴³⁸ URRUTIA, Matilde: *"Mi vida junto a Pablo Neruda"*, Seix Barral, Barcelona, 1986: Pág. 268.



(45) Primera propuesta de Germán Rodríguez Arias para La Chascona antes de hacer la simetría. 1953. Piso 2º y Piso 3º. Sacado del libro de Pilar Calderón-Marc Folch: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 45.

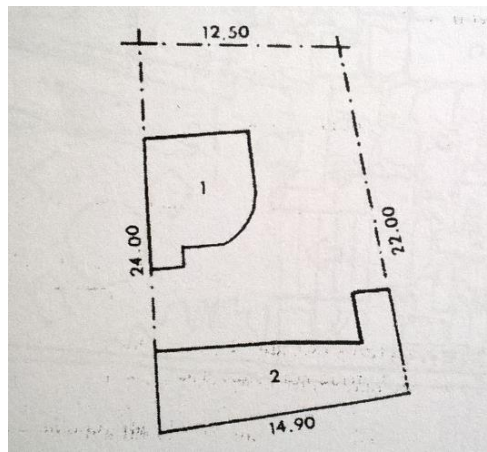
Este anteproyecto de Rodríguez Arias (fig. 45) muestra una orientación este para el volumen curvo del salón, dormitorio principal y terraza situados en la parte alta del solar, y un segundo volumen con la cocina y dormitorio en la medianera oeste. Finalmente se optó por una disposición simétrica para conseguir ver la cordillera.⁴³⁹ El acceso desde la calle se hacía a un primer patio-espacio abierto elevado unos 70 cm., donde se iniciaba el recorrido siempre exterior de escaleras y tramos rectos que unen los dos volúmenes.

Como se podrá apreciar en los planos siguientes, de esta primera propuesta de Rodríguez Arias queda muy poco en la planta definitiva. Rodríguez Arias dibujó sus planos, pero Neruda los cambió incansablemente una y otra vez hasta el punto en que el arquitecto hubo de cederle todo el protagonismo de la autoría: "ésta ya no es la casa mía, ésta es una casa diseñada por Pablo".⁴⁴⁰

El Proyecto, que corresponde a los dos primeros volúmenes principales de la casa, tiene fecha de 1953. Concretamente la obra se inicia el 27 de noviembre de 1953, después de modificar el Anteproyecto y obtenidos los permisos municipales, y las obras se llevan a cabo probablemente entre finales de 1953 y 1955. El proyecto del que hablamos (fig. 46) ofrece entonces dos volúmenes independientes: uno que contiene el salón, el dormitorio principal, baño y una gran terraza-mirador de madera (volumen 1); y otro alineado a la calle de acceso que comprendía la cocina, el comedor, dos dormitorios y un baño (volumen 2).

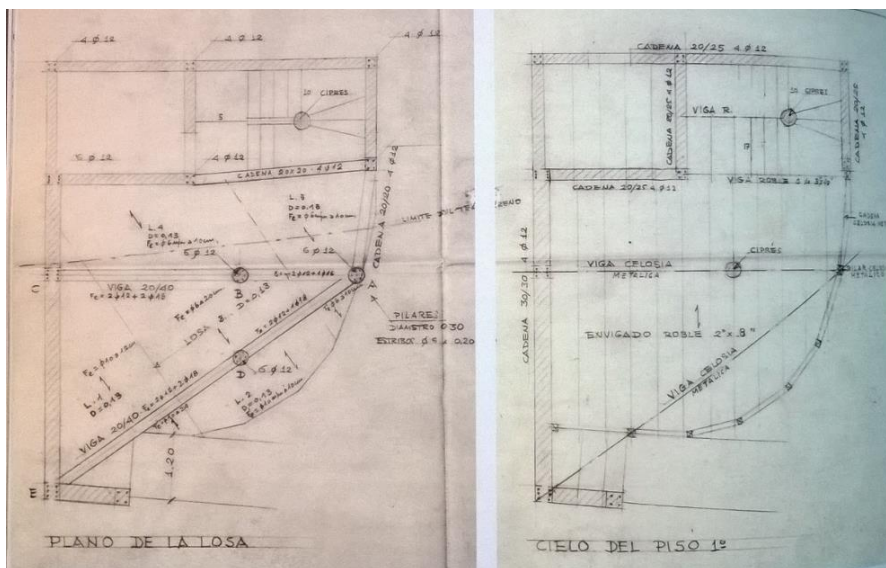
⁴³⁹ El 21 de marzo de 1953, Matilde solicita al Dpto. de Obras del Ayuntamiento de Santiago colocar un primer volumen adosada a la medianera oeste y un segundo volumen en la medianera este.

⁴⁴⁰ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral, Barcelona, 1986: Pág. 177. Comentario hecho en una conversación con Rodríguez Arias.



(46) Esquema que muestra la primera etapa de construcción de la casa en el terreno originalmente adquirido con los volúmenes 1 y 2. Esquema sacado de la tesis de Elena Mayorga. Pág. 172

El volumen 1 se construye primero, y es el que se sitúa en la cota intermedia, adosado a la medianera oeste con una posición privilegiada para las vistas y con una forma en semicírculo de mayor radio visual. Por ahora aparecen en la parcela dos piezas irregulares, adaptándose a la topografía y adosadas a cualquier límite del solar. Se va formando entonces un espacio central interior necesario para organizar la circulación y conexión entre las piezas diseminadas que conforman la casa. Este espacio central empieza a organizarse con terrazas, escaleras y vegetación para hacer posible unos recorridos cómodos. El único detalle constructivo que se tiene de la pieza salón-mirador data de 1953. El plano definitivo varía poco de esta propuesta, que merece la pena detenerse a analizar.



(47) Plano de la losa de cimentación y suelo primera planta.1953. Sacado del libro de Pilar Calderón-Marc Folch: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 46.

El volumen con forma semicircular del salón-mirador se asoma al vacío entre enredaderas y árboles gracias a la estructura de hormigón y el buen uso de la madera (foto 47). La planta superior se apoya sobre una estructura de pilotes circulares de hormigón armado de 0,30 m de diámetro unidos con jácenas que forman un triángulo. Esta estructura permite liberar la planta baja, en contacto con el terreno. De esta manera sobresale en voladizo el salón semicircular y constructivamente es posible abrir una amplia ventana corrida de madera separada de la estructura y con vidrios hasta el suelo, como demandaba el poeta. La siguiente planta tiene una estructura metálica, con vigas en celosía y entrevigado de roble, que se apoya sobre pequeños pilares metálicos en la parte semicircular, y dos pilares de tronco de ciprés en el interior. Las paredes son de piedra, el pavimento de color verde, el falso techo de maderas estriadas. La escalera que da acceso al dormitorio de la planta superior aparece como un mueble que es a la vez bar, armario y escalera, y se integra perfectamente en el salón sin perder esas características propias en un espacio concebido para múltiples usos. (fig. 48)

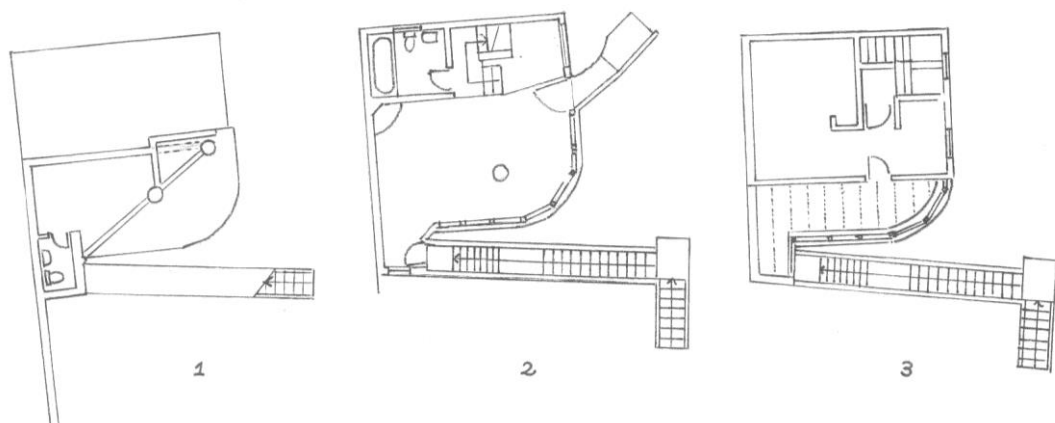


(48) La escalera bar fue diseñada por Rodríguez Arias, según demandas del poeta, con una madera determinada, funcional y económica. Fotografía sacada del libro de Pilar Calderón-Marc Folch: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág.101.

La pieza semicircular que parece enraizarse en los árboles, con troncos de ciprés en su interior como pilares, parece sobresalir, y transmite a la casa una cierta condición de nido entre la vegetación.



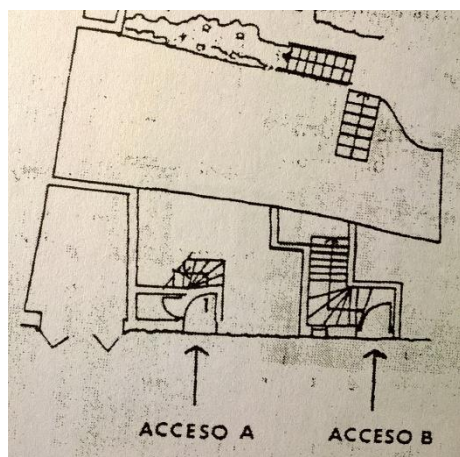
(49) Fotografía volumen 1. Vista del salón y terraza mirador.



(50) Esquema de la distribución del volumen 1. Planta de cimentación, 2. Planta primera y 3. Planta segunda.

La figura (50) muestra la distribución interior del volumen 1, pieza clave de la casa. La zona pública de visitas y celebraciones se sitúa en la planta primera, un único espacio junto con la chimenea, la escalera-bar y un baño. La planta segunda recoge la zona más íntima, con un dormitorio, baño y gran terraza-mirador.

En cuanto al volumen 2, que se extiende adosado a la calle Fernández Márquez de la Plata, pretende ser un filtro entre la calle pública y el primer patio privado de la casa. Por su forma alargada y angosta crea espacios más largos que anchos y sus pocas ventanas aumentan la sensación de ser un volumen-muro protector (fig. (46) Volumen 2). La descripción formal de la casa, en este momento, sería la de una casa que da la espalda al exterior y se vuelca sobre sí misma, conformando un gran espacio interior vegetal con volúmenes adosados al perímetro.

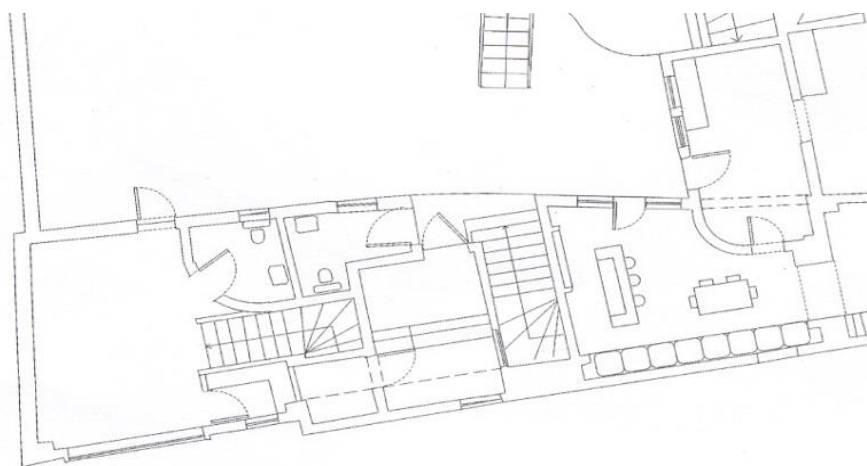


(51) Distribución del volumen 2. Planta baja de acceso. Elena Mayorga pág. 193.

La casa tiene en el volumen 2 dos accesos situados en planta baja: uno que relaciona directamente la calle con el dormitorio de planta primera (acceso A) y un acceso principal que llega a un patio interior de distribución muy bien conformado, a través de una escalera quebrada (acceso B). Todos los espacios de este volumen 2 se conectan a través del patio o hall de distribución exterior, y es también el punto de inicio del ascenso-descenso a las restantes cotas.

Tras la ampliación de este volumen en 1957, vuelven a surgir los espacios interiores de paso, como ocurrió en Isla Negra. El número de escalones nos da idea del cambio de cota entre la calle y la casa.

La intención de desvincularse de la calle se refuerza con esta diferencia de cota, con las pocas ventanas hacia la fachada y la forma alargada y estrecha parecida a un filtro que adquiere este volumen.



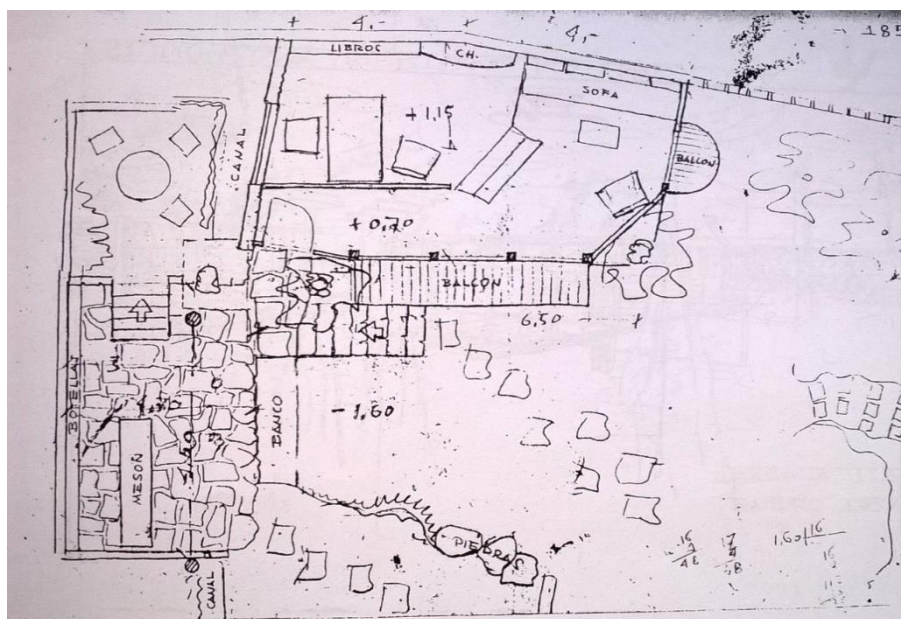
(52) Distribución del volumen 2. Planta primera. Plano sacado del libro de Pilar Calderón-Marc Folch: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 58.

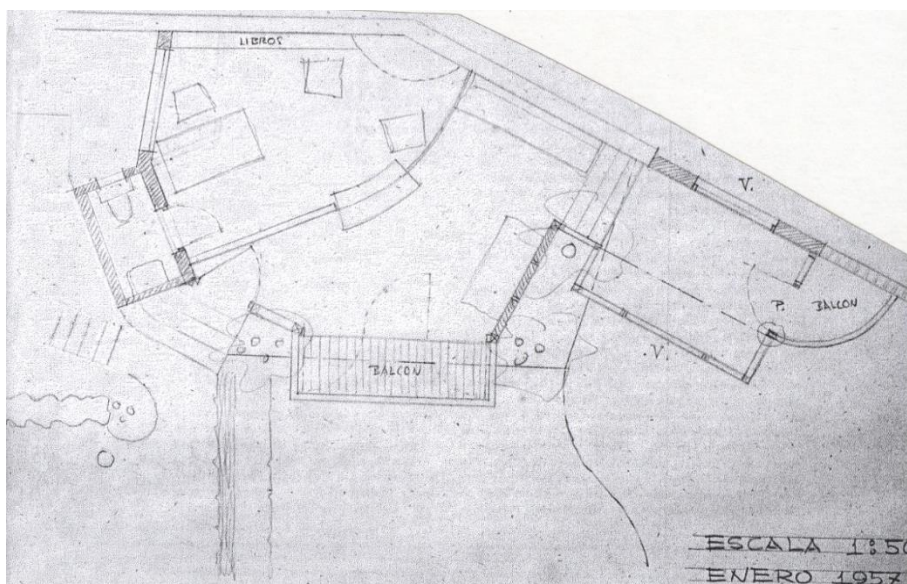
La distribución interior de este segundo volumen constaba en un principio de un dormitorio y aseo independiente, como un pequeño estudio con acceso directo desde la calle; un segundo dormitorio, salón y cocina. Todos estos espacios ofrecían la particularidad de tener acceso y circulación solo a través del patio-hall de distribución exterior.

El 14 de diciembre de 1955 Matilde compra el solar colindante, propiedad de la Honorable Junta de Beneficencia, y 6 de abril de 1956 firma el acta de entrega de este terreno.⁴⁴³ Este nuevo solar con unos 593 m² de superficie presenta también una topografía agreste y mucha vegetación, que formará parte del conjunto de volúmenes e intersticios inicial (Ver fig. (44)).

1956-1957. Poco tiempo después de adquirir el nuevo solar, Neruda encarga a Rodríguez Arias dos proyectos: por un lado, un bar abierto, un estudio-biblioteca y unas dependencias de servicio en la esquina superior del nuevo solar, que llamaremos volumen 3 para su mejor descripción; por otro, la ampliación del volumen 2, el del comedor-dormitorio que conforma la fachada principal a la calle. Aunque Rodríguez Arias llegó a realizar un diseño preliminar para el tercer volumen en 1957, este no se construiría hasta 1958.

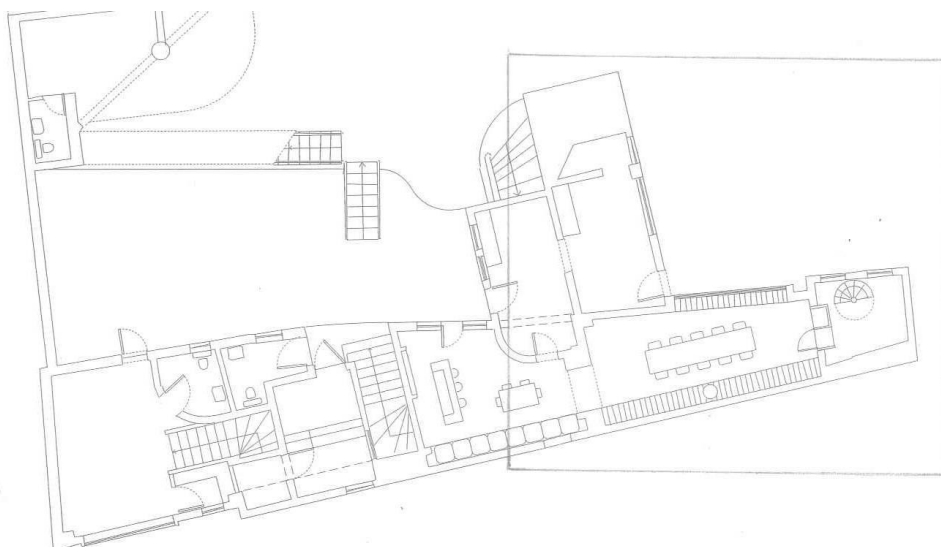
Se conservan dos propuestas bastante diferentes, una de ellas datada en enero de 1957. En ambas, el espacio estricto para escribir se encuentra rodeado por otro espacio de geometría más quebrada debido a que se adosa a la medianera este y respeta la posición de algunos árboles, conteniendo un sofá y dos balcones (fig. (53)). La chimenea queda en el punto de inflexión de la pared medianera sobre la que se apoya esta construcción.





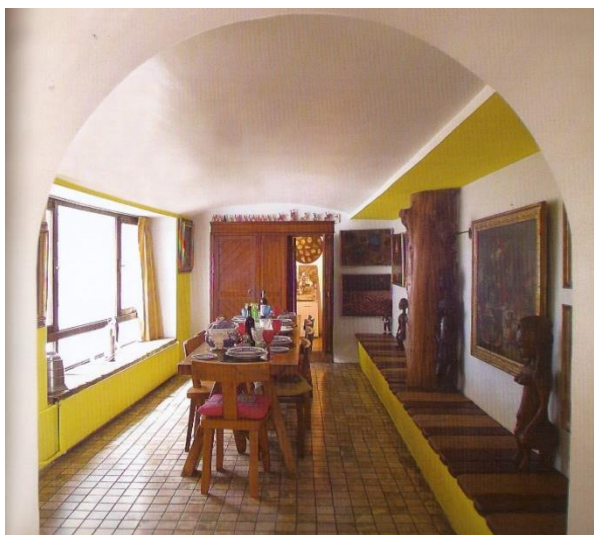
(54) Plano del estudio-biblioteca abierto de Germán Rodríguez Arias para La Chascona. 1957. Fotografía sacada del libro de Pilar Calderón-Marc Folch: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 51.

Aunque la intención de Neruda era construir inmediatamente y tener la obra lista para el invierno (julio y agosto), este volumen 3 no se ejecutará, como hemos dicho, hasta 1958, cuando Rodríguez Arias se había ido definitivamente de Chile, abandonando su exilio y regresando a Ibiza. En cambio, lo que sí que se lleva a cabo en presencia del arquitecto es la ampliación de la cocina y el comedor del cuerpo inferior de la casa que ofrece fachada a la calle. (fig. (55))

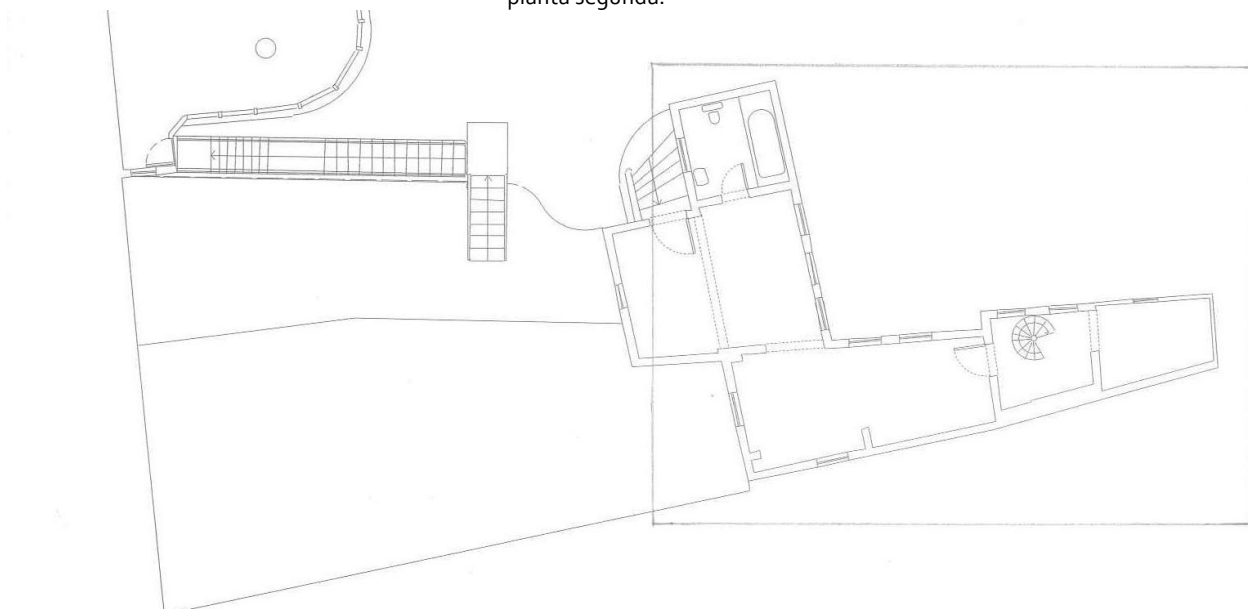


(55) Propuesta de Germán Rodríguez Arias para ampliación de la cocina y comedor en 1957 del volumen 2. Plano sacado del libro de Pilar Calderón-Marc Folch: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 58.

La ampliación contiene un comedor alargado conectado al espacio original, transformado ahora en bar a través de un arco de medio punto. Al fondo del comedor hay un armario de madera que esconde un pequeño acceso a una escalera de caracol que comunica con el dormitorio de la planta superior. Sucesión de espacios que se ejecuta también como en Isla Negra: cerrando puertas, subiendo, bajando, estrangulando espacios. Es otro ejemplo en el que los espacios se suceden uno a continuación del otro, sin pasillos, por simples estrangulamientos. Se trata de tres espacios simultáneos en los que cada uno es el umbral del siguiente: bar, comedor y puerta del armario para subir por una pequeñísima escalera de caracol al dormitorio.



(56) Comedor a continuación del bar de la casa original con el armario-puerta de acceso al distribuidor para subir a la planta segunda.

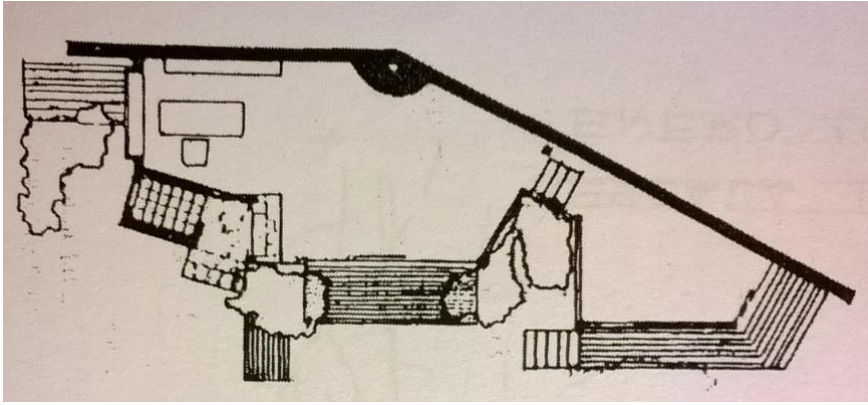


(57) Propuesta de Germán Rodríguez Arias para la ampliación de la planta segunda del volumen 2 en 1957. Sacado del libro de Pilar Calderón-Marc Folch: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 59.

Como sucediera con la planta segunda del volumen 1, este volumen 2 se reserva también a los espacios íntimos: para dormir, relajarse o escribir.

1958. Se tiene la certeza de que Rodríguez Arias ya no estaba en Chile en 1958, cuando se inició la construcción del estudio-biblioteca y bar, lo que confirma que Neruda prosiguió solo la obra, posiblemente con el maestro García y con el arquitecto chileno Carlos Martner. Lo mismo ocurrió en Isla Negra.

La obra final del volumen 3 se diferencia bastante de la propuesta del arquitecto catalán, como se ve en la fig. (58), aunque mantiene el giro con la medianera irregular y se adapta a la posición de los árboles existentes. Se mantiene también la posición de la chimenea y la ubicación del acceso, pero el balcón alargado de la propuesta de Germán Rodríguez se convierte en terraza. Los dos espacios interiores están bien relacionados, pero a diferentes alturas: uno asentado sobre el terreno y el otro sostenido por pilares.

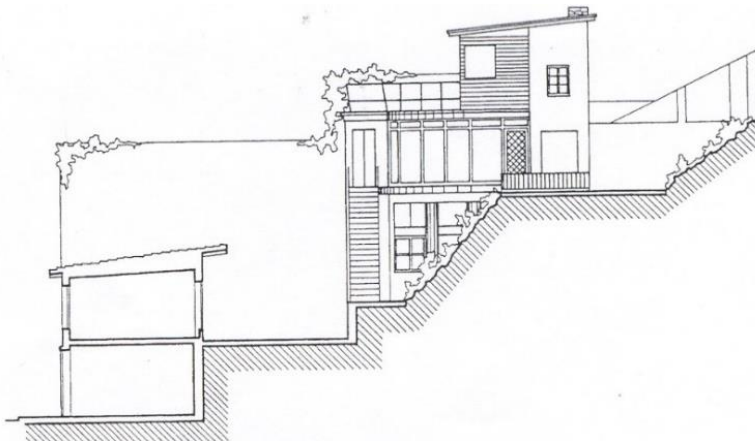


(58) Proyecto de Carlos Martner para el estudio- biblioteca respetando los grupos de árboles que condujeron a crear pequeños espacios y fachada de trazado irregular. Elena Mayorga pág. 177.

El carácter agregativo de esta casa, producto de su crecimiento progresivo, fruto a su vez de la necesidad de su dueño de verla siempre crecer, hace de ella casi un pequeño campamento. Recordemos que la planta de la casa de Isla Negra también fue sumando espacios a la medida de las necesidades del poeta: *"Luego la casa fue creciendo, como la gente, como los árboles"* (Pablo Neruda, *"Una casa en la arena"*, pág. 89.) Según reza un viejo proverbio árabe, *"cuando la casa está terminada entra en ella la muerte"*. ¿Acaso conocía este proverbio el poeta chileno?

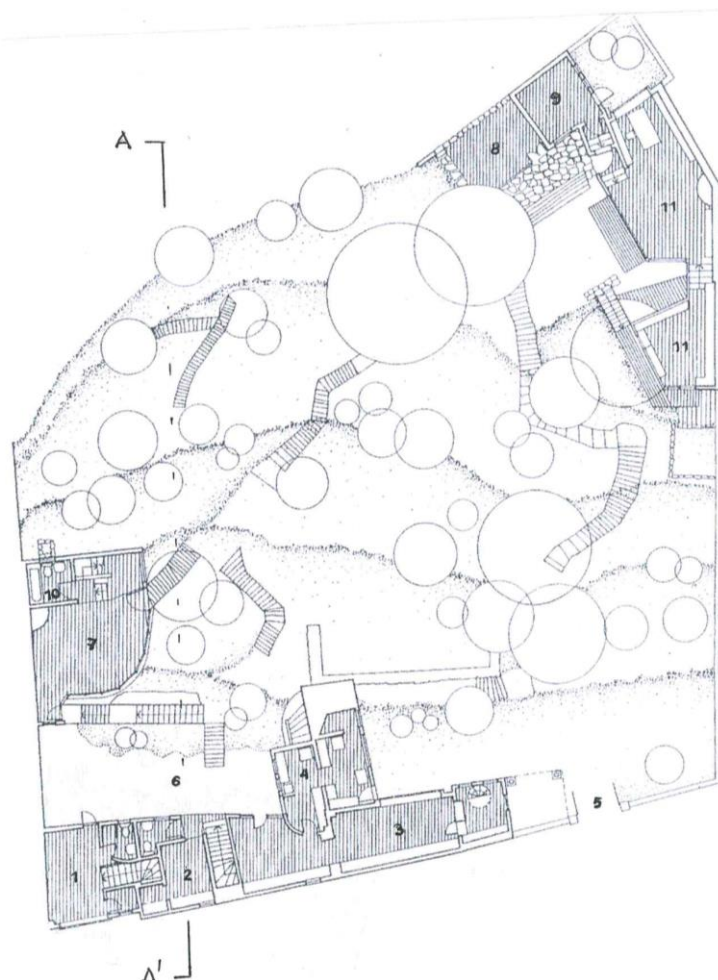
Por último, será en 1958 cuando la casa contará con tres volúmenes fundamentales dispersos: el del salón-mirador, más permeable y con unos espacios que buscan las vistas; el del comedor-dormitorio, menos permeable al exterior y con espacios que se vuelcan sobre sí mismos; y el de la biblioteca y bar, en un rincón del solar, que busca el lugar más alejado e íntimo para escribir.

En la figura (60), con la planta general ya completa, se ven claramente las tres piezas que conforman el conjunto, con los vacíos que son parte fundamental de la composición y que muestran la sensibilidad del poeta con el entorno existente y el creado por él. La manera de entender la ocupación de una parcela, de entender los espacios cerrados y abiertos es, sin duda, obra singular en el poeta.



(59) Sección A-A" de La Chascona representada en la planta de la fig. 60. Aparece el volumen 1 en alzado y volumen 2 en sección en la parte baja de la parcela. ⁴⁴²

⁴⁴² Ibid., Pág. 47.

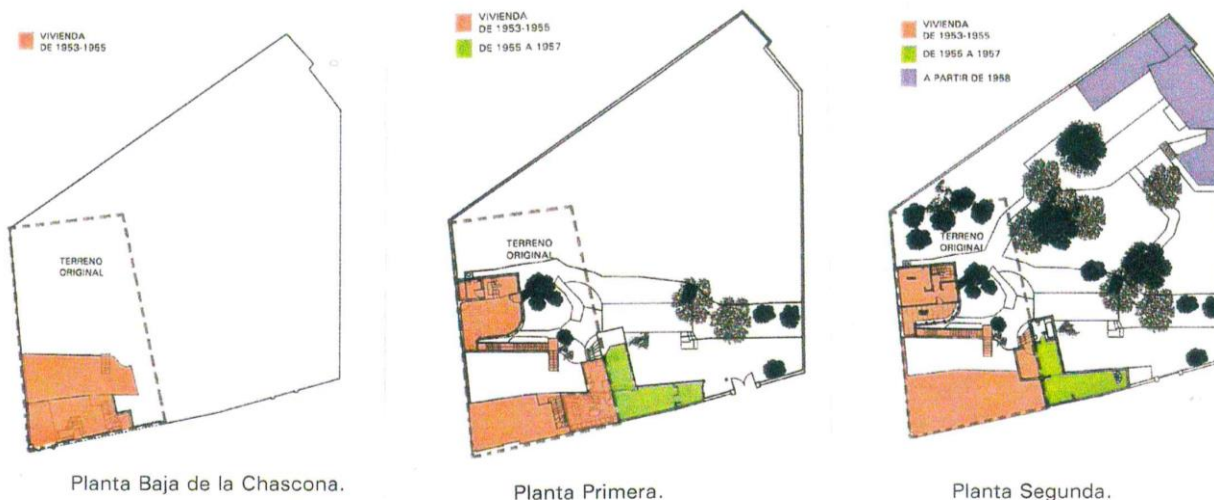


(60) Planta general de la Chascona con todas sus piezas (1958). ⁴⁴³

- | | |
|---------------------------------|------------------------------|
| 1.- Dormitorio de huéspedes | 7.- Salón-mirador |
| 2.- Dormitorio de servicio | 8.- Depósito de objetos. Bar |
| 3.- Bar- Comedor | 9.- Estudio |
| 4.- Cocina | 10.- Baño |
| 5.- Acceso de servicio | 11.- Biblioteca |
| 6.- Patio- Hall de distribución | |

Finalmente, la historia de la vida de esta casa se puede resumir en la sucesión de una serie de proyectos no contruidos, o ejecutados a medias, obras con arquitecto como director, modificaciones sin proyecto, obras sin arquitecto, diseños del poeta. Una vida que se puede desmenuzar en tres intervenciones reconocibles: la de las tres piezas dispersas por la parcela, con distintas formas, dimensiones y orientación, relacionadas de una manera incomprensible para unos, lógica para la mente del poeta. Las obras duraron alrededor de 6 años. Los motivos o posible explicación a ésta singular manera de afrontar la construcción de una casa la analizaremos junto al valor de identidad que le reconocemos más adelante.

⁴⁴³ BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos", Publicaciones AOA, Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 46.



(61) Esquema de todas las ampliaciones de las que se tiene constancia desde 1952-1958. Francisco González de Canales, "Arquitecturas de ida y vuelta", Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2006: pág. 450.

V.2.2.- La casa sin Pablo, con Matilde (1973-1990)

1973. Fue el año de la destrucción de la casa La Chascona no por motivos naturales tan posibles en un país de terremotos, sino por el odio y la ignorancia del hombre.

... "No pensé ni por un momento que Pablo se moriría. ¿Cómo podía yo quedarme sola en este momento de tanto horror, de tanta angustia, en que incendiaban y robaban en las casas donde vivíamos..."

... "Alguien se acercó a preguntarme: ¿A dónde lo llevamos? A su casa, le contesté. Hubo miradas de consternación, todos sabían el estado de la casa, pero no se atrevieron a contradecirme..."

... "Llegamos a la casa. Aunque viviera mil años, nunca podría olvidar ese momento... Vidrios por todas partes, la puerta abierta, la escalera de entrada era un torrente de agua... Pablo entraría en su casa. Han tapado un canal, inundando la planta baja, pero arriba hay un living que es imposible inundar. La casa tiene otra entrada, es un portón de servicio que da a la calle Manzur... No podría describir mi asombro al llegar arriba. ¿Qué se había hecho de esta casa que hasta hace poco era alegre y florida? ¿Qué había pasado? ¿Por qué esta destrucción?..."

Entramos al living acompañados por una música aterradora producida por nuestros pies al pisar los vidrios del suelo... En aquella casa transparente no quedó un vidrio intacto... Miraba estremecida esta casa destruida por una ola de odio.

... Y allí frente a la chimenea, instalamos a Pablo. Hace mucho frío... ¿Qué se hizo de este living tan calentito, donde chisporroteaba la leña en la chimenea? ¿Qué se hizo de esta casa tan alegre, donde había siempre flores, risas y alegría?...⁴⁴⁴

Matilde Urrutia volvió a la Chascona después de enterrar a Neruda. En esa casa saqueada, destruida e inhóspita permaneció desde entonces hasta su muerte en 1985. Todo ese tiempo estuvo recuperando la casa, el jardín, sus recuerdos y la memoria de Pablo. Chile sufría en ese momento la Dictadura Militar, está en crisis el Estado oligárquico, comienza la modernización populista y desarrollista (ver Parte I, capítulo III).

1975. En la primavera de este año Matilde decidió reconstruir la casa. Hasta entonces su primera prioridad fue la edición de las memorias de Pablo Neruda. "Estoy llena de actividades, en plena faena de arreglar mi casa (comenta en sus memorias). Todo el barro ha desaparecido. Arreglamos las puertas, colocamos los vidrios exteriores. Comienzo a tener pequeñas alegrías: mi casa está cerrada y, cuando entro, tengo que buscar la llave...". Termina de reconstruir dos piezas: la cocina y el comedor. Es lo que necesita para vivir. "Hoy es un día feliz. Dejo el hotel que, por más de un año, fue como mi prisión..."

1986. Este año da comienzo de la reconstrucción definitiva de la casa, hasta conseguir, gracias a la democracia, a una nueva manera de pensar y valorar el patrimonio, a la perseverancia de Matilde y a la intervención de la Fundación Neruda, su declaración como Monumento Histórico Nacional.

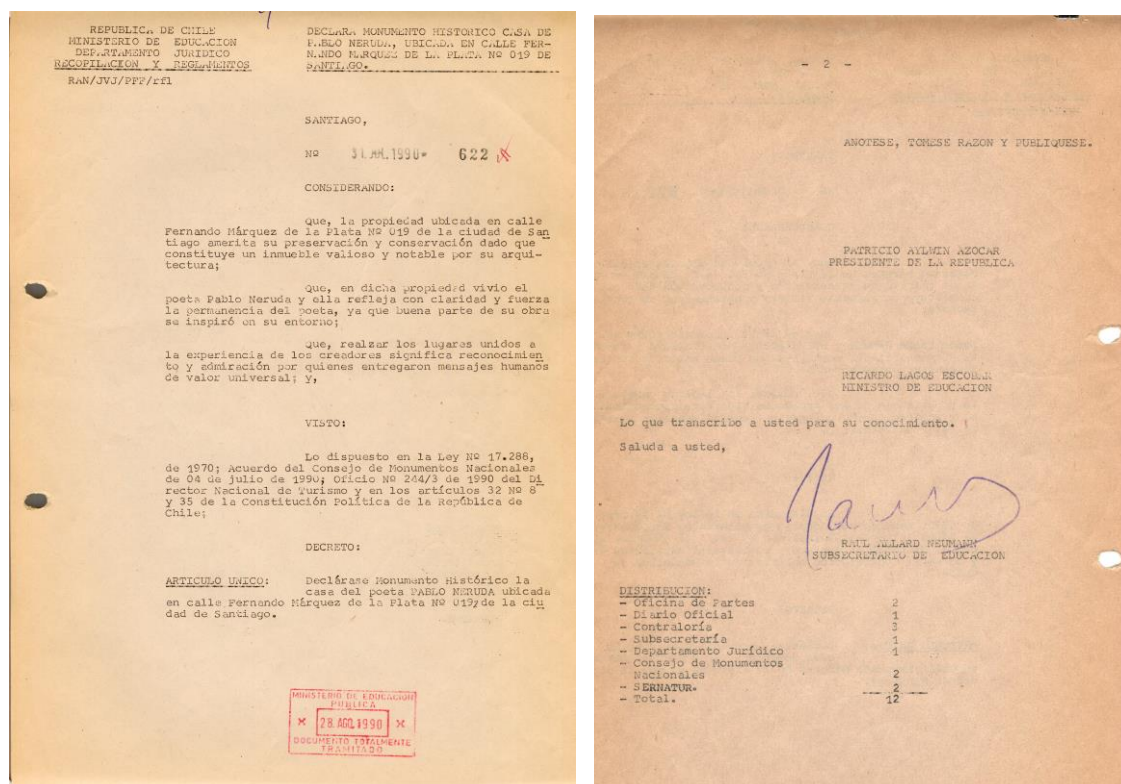
⁴⁴⁴ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral. Biblioteca Breve, Barcelona, 1997: Pág. 19-23.

La Chascona es la primera casa del poeta que empieza a rehabilitarse después de su muerte, obra que no se concluye hasta 1992.⁴⁴⁵ Se realizan importantes obras estructurales y de restauración en toda la casa, así como una enorme labor de restauración del menaje, de la pinacoteca, y de ordenación y procesamiento técnico de la biblioteca y los archivos. La casa fue rehabilitada por Raúl Bulnes (quien también inicia las obras en Isla Negra por esas fechas) como casa-museo y sede central de la Fundación Neruda. *"Apenas la Fundación Pablo Neruda instaló sus oficinas en La Chascona eran varias personas las que diariamente tocaban el timbre para pedir conocer el inmueble por dentro. En esos años no se tenía la idea de transformar la casa en museo. Se quería que sólo la casa de Isla Negra tuviera esa categoría. Pero fue el interés espontáneo de la gente lo que obligó a reformular esta posibilidad."* (Comentario de Fernando Sáez, Director ejecutivo de la Fundación).⁴⁴⁶

V.2.3.- Historia de la casa protegida (1990-2015)

1990. Este año, al igual que sucedió con Isla Negra, comienza la historia de la casa *"protegida"*: proceso por el que llegará a formar parte del patrimonio cultural de Chile al ser declarada Monumento Histórico Nacional, momento que consideramos punto de inflexión para asegurar un futuro supuestamente cierto y protegido para ella, según la constitución y las leyes chilenas.

El Ministerio de Educación declara como Monumento Histórico Nacional el 31 de Julio de 1990 la casa del poeta Pablo Neruda, siendo entonces Presidente de la República de Chile Patricio Aylwin Azócar, y Ricardo Lagos Escobar Ministro de Educación.



(62) Declaración como Monumento Histórico la Casa "La Chascona" en 1990.

El original de la declaración recoge textualmente lo siguiente:

"Considerando: Que, la propiedad ubicada en calle Fernando Márquez de la Plata n°019 de la ciudad de Santiago amerita su preservación y conservación dado que constituye un inmueble valioso y notable por su arquitectura;

Que, en dicha propiedad, vivió el poeta Pablo Neruda y ella refleja con claridad y fuerza la permanencia del poeta, ya que buena parte de su obra se inspiró en su entorno;

Que, realzar los lugares unidos a la experiencia de los creadores significa reconocimiento y admiración por quienes entregaron mensajes humanos de valor universal; y,

⁴⁴⁵ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitecturas de ida y vuelta". Naturaleza y Transculturación en la Auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2004: Pág. 498.

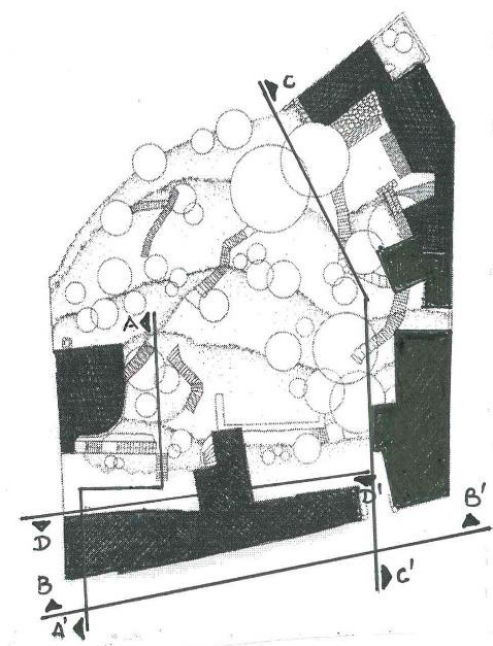
⁴⁴⁶ Información facilitada por la Fundación Neruda, agosto 2015.

Visto: Lo dispuesto en la ley nº 17288 de 1970; Acuerdo del Consejo de Monumentos Nacionales de 4 de Julio de 1990; oficio n º244/3 de 1990 del Director Nacional de Turismo y en los artículos 32 n º8 y 35 de la Constitución Política de la República de Chile,

Decreto: Artículo único: Declárese Monumento Histórico la casa del poeta Pablo Neruda, ubicada en calle Fernando Márquez de la Plata n º019, de la ciudad de Santiago."

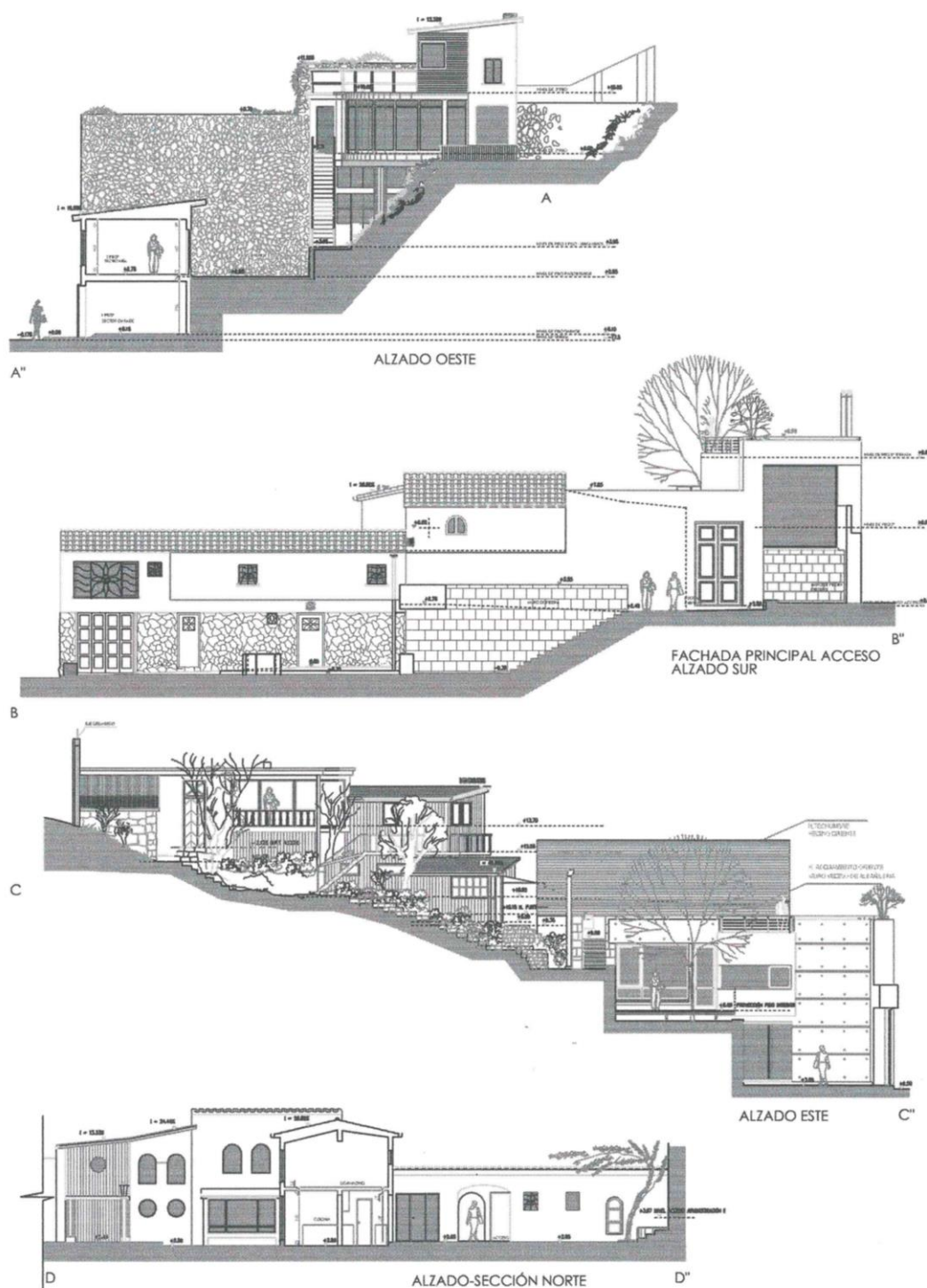
Recordemos que en junio de este mismo año tiene lugar también la declaración de la casa de Isla Negra; por lo tanto, el momento de la historia política y cultural que vive Chile es el mismo que el descrito en páginas anteriores, cuando analizamos el texto de la declaración de Isla Negra. Lo que aporta esta declaración como novedad, si analizamos cada una de las oraciones, o lo que se lee entre líneas, es la intención de proteger un bien, no solo por la importancia de su morador considerado ya un símbolo y que confiere a la casa lo que hemos llamado valor de identidad, sino esta vez también por su valor arquitectónico como un todo: "...constituye un inmueble valioso y notable por su arquitectura...". Entre los valores tangibles reconocidos de esta casa se halla, pues, el arquitectónico, difícil de definir y enmarcar en alguna tipología existente en la arquitectura moderna, pero sin duda muy personal y singular: ¿arquitectura doméstica, arquitectura vernácula? Ante la duda de si las casas de Neruda pueden considerarse patrimonio arquitectónico, podríamos recurrir a este texto, que considera a La Chascona un inmueble con valor por su arquitectura.

1995. El proceso de destinar La Chascona sólo a la función de casa-museo y trasladar a otro lugar la administración comenzó hacia 1995, cuando se compró la propiedad que se encuentra entre el inmueble de Colvin ⁴⁴⁷ y la casa que habitó el poeta. En ese momento se liberó gran parte de esta última propiedad para convertirla en casa-museo.



(63) Planta de las piezas que componen La Chascona en la actualidad junto con la pieza dedicada a espacio cultural (esquina inferior derecha). Esquema de las secciones A-A", B-B", C-C" Y D-D" de la figura siguiente (64).

⁴⁴⁷ COLVÍN, Marta: escultora, nació en Chillán el 22 de junio de 1917 y falleció en Santiago el 27 de octubre de 1995. Premio nacional de Artes Plásticas 1970. Durante las últimas dos décadas, el inmueble de la escultora en Santiago había sido la residencia del director de arte de comerciales y películas Jacques Hinzpeter (quien la usaba como locación) y de Isidro Suárez, destacado arquitecto.



(64) Secciones que permiten entender la topografía del terreno y la adaptación de la casa al mismo. Las secciones B-B" y C-C" incluyen el nuevo edificio dedicado al espacio cultural "*Estravagario*", abierto al público en 2011. Planos facilitados por la Fundación Pablo Neruda. Planos de Raúl Bulnes Calderón. Taller de Arquitectura y diseño. (2009)

2011. La Fundación Neruda adquirió en 2011 una vivienda de unos 200m² que perteneció a Marta Colvin, en el número 0160 de la misma calle Fernando Márquez de la Plata, para convertir finalmente a la Chascona en casa-museo. Esta vivienda fue construida por el arquitecto Jorge Fuenzalida y Marta Colvin, que la usó como taller de escultura cuando estaba en Santiago, entre el año 1955 hasta 1969. La casa-museo de la Chascona se convierte en un lugar que ejerce una importante labor de conservación y difusión del patrimonio, en mayor medida que otras tipologías museísticas conocidas. Custodia un patrimonio material: la propia casa, e inmaterial, que se hace visible a través de la exposición de una serie de objetos que no adquieren sentido en su contemplación individual, sino cuando configuran un sistema cultural en el que unos y otros interactúan.

El montaje expositivo de esta casa-museo hace visible, mediante la recuperación o evocación de ambientes, una serie de aspectos inherentes a una cultura pasada, entre los que el mobiliario ocupa un papel de primer orden, al constituir la expresión tangible de determinados valores inmateriales ya desaparecidos pero que pueden ser revividos, evocados o imaginados en cada uno de los ámbitos de los que consta la casa.

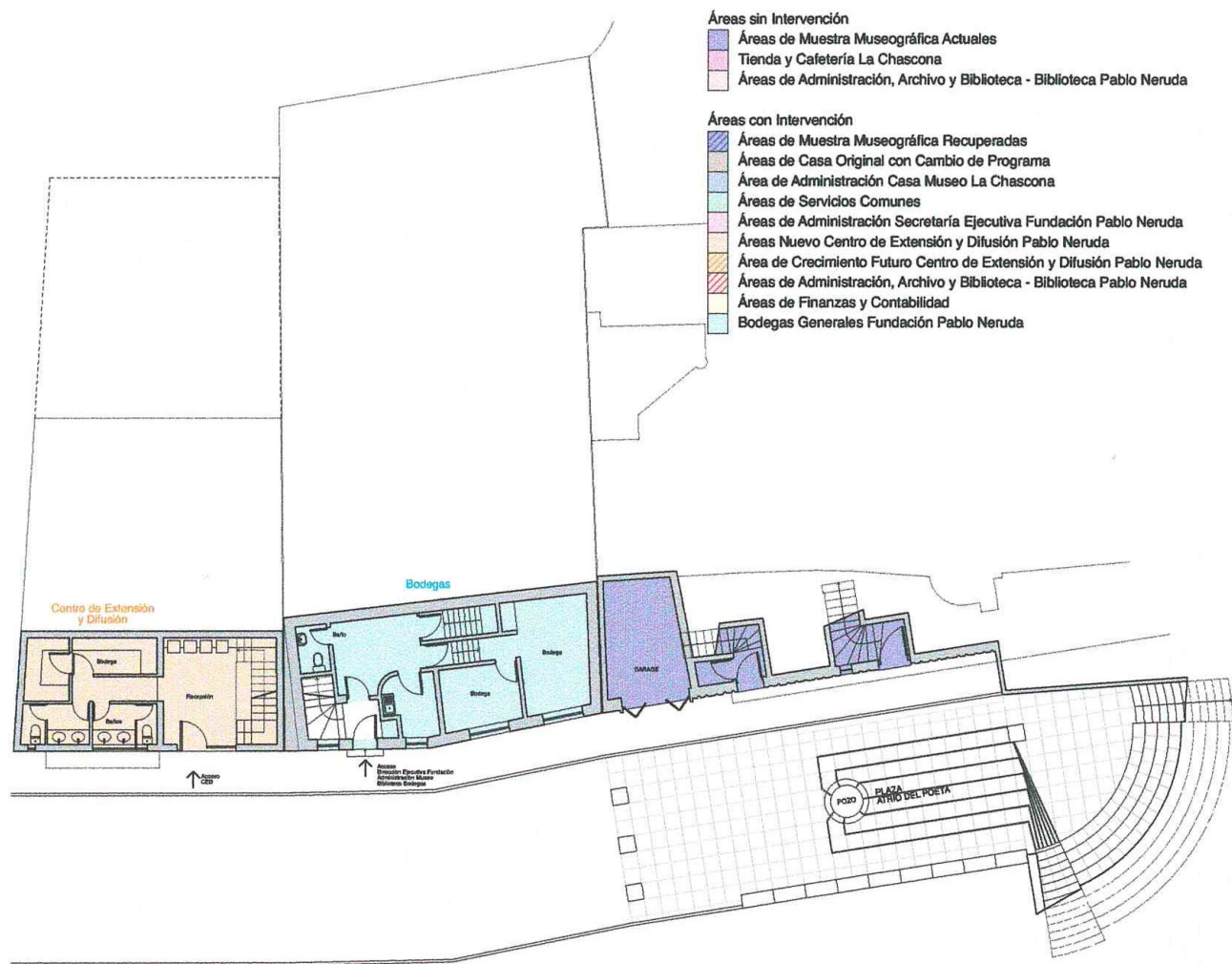
La casa-museo La Chascona se encuentra llena de espacios íntimos de vida en los que, aún hoy, se respira la presencia de quienes la habitaron. En tanto que casa histórica y singular, forma parte de la historia, del devenir y de la memoria colectiva e individual de un lugar, a la vez que custodia un Patrimonio Cultural que no es solamente material y visible (la propia casa, muebles, objetos de uso, mascarones, caracolas etc.), sino también alusivo y simbólico, y que se relaciona con los usos de cada estancia, la vida cotidiana, los hábitos sociales, las modas, los gustos, las tendencias artísticas y decorativas, el rol social y familiar, etc. Representa, por consiguiente, un punto de encuentro para la reflexión y el estudio de todas aquellas actividades que Neruda desarrolló en sus espacios, siendo un lugar idóneo para el ejercicio de la imaginación y el recuerdo. Se ha conseguido así cumplir las voluntades de Pablo Neruda y Matilde Urrutia, en cuanto a conservar y acrecentar un valioso patrimonio cultural para ponerlo a disposición de la comunidad nacional.

Sobre el acierto o no de transformar La Chascona en casa-museo hablaremos más adelante, cuando analicemos su gestión. Lo que sí se puede adelantar es que con su transformación en casa-museo se ha conseguido que el público reviva, evoque, imagine o identifique cómo sería la vida cotidiana en su interior mediante el recorrido de los espacios, las vistas de las ventanas y la contemplación de objetos que fueron utilizados por sus habitantes. Los espacios interiores y los objetos que guarda se convierten en elementos identificadores de una determinada forma de vida. Se trata de un itinerario sencillo que permite que el público comprenda el discurrir cotidiano de un personaje como Neruda en una época concreta y llegue a identificarlo como parte de su cultura.

2013. Es este año cuando la Fundación Pablo Neruda realiza la apertura de su nuevo Espacio Cultural, "*Estravagario*", con el objeto de contar con un nuevo lugar para realizar actividades culturales como recitales poéticos, presentaciones de libros, ciclos de lectura poética, talleres de literatura y muestras de cine. Con este nuevo edificio, la casa-museo La Chascona se independiza del sector de actividades administrativas y culturales de la Fundación, lo que permite un mejor acceso y visita a todos sus espacios. Desde finales de 2013 los visitantes pueden acceder a cuatro nuevos espacios de la Chascona, que hasta entonces estaban ocupados por despachos y la administración: la cocina de la casa, la primera pieza que usó Neruda antes de hacer otro dormitorio en el segundo piso, la entrada principal a su domicilio y una habitación para trastos.

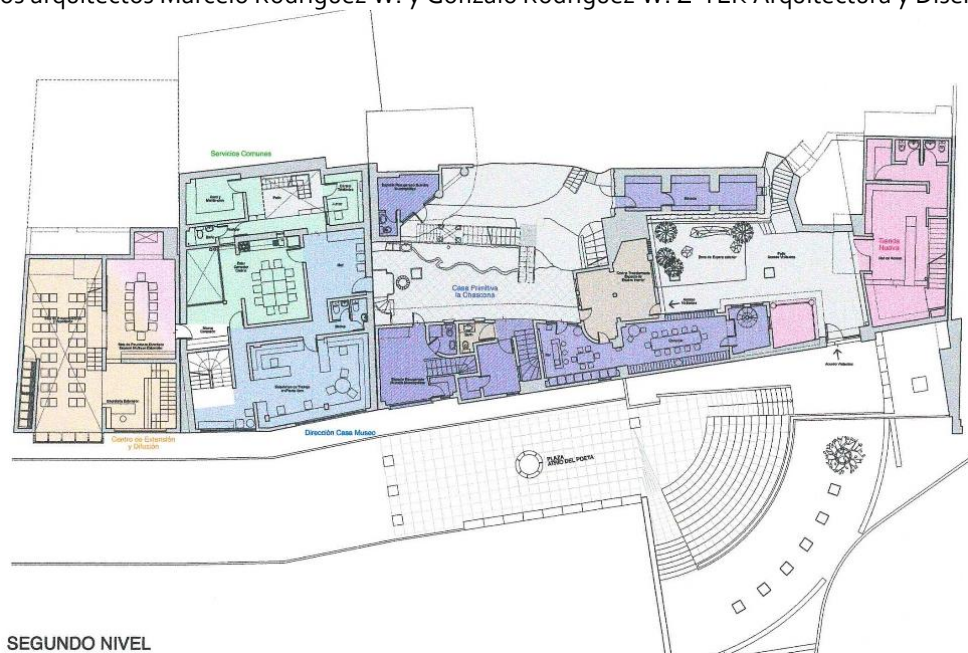
Fernando Sáez, Director ejecutivo de la Fundación, explica que, pese a que los lugares cumplieron otros roles, no se recrea "*un falso histórico*", es decir, no se recrea fielmente las habitaciones tal y como se usaron cuando Neruda y su mujer vivían ahí. "*Siempre hemos mantenido la idea de respetarla como la dejó Matilde Urrutia al momento de su muerte, en 1985*".⁴⁴⁸ Así, por ejemplo, la cocina se transforma en una sala de espera para las personas que hacen el tour. Las habitaciones de Neruda, en tanto, ofrecen material audiovisual con la historia de la casa y de la vida del poeta. ¿Es esta opción de casa-museo descrita la mejor manera de dar a conocer, velar y mantener un patrimonio cultural nacional heredado? ¿En qué momento de la cronología de esta casa detenemos su historia, cuando su constante transformación es la justificación de su arquitectura singular, y sabiendo que Neruda no dejó de modificarla hasta el final de sus días? Cuando analicemos la gestión de La Chascona se intentarán contestar estas preguntas.

⁴⁴⁸ Información facilitada por la Fundación Neruda agosto 2015.



(65) Primera planta de las intervenciones en el entorno de la casa original con el fin de liberar sus espacios para mejorar su gestión y difusión.

Planos del Proyecto de Remodelación y Reordenamiento Espacial encargado por la Fundación Neruda a los arquitectos Marcelo Rodríguez W. y Gonzalo Rodríguez W. Z-TEK Arquitectura y Diseño. (2011)



SEGUNDO NIVEL

(66) Segunda planta



(67) Tercera y cuarta planta de las intervenciones

Estas plantas esquemáticas recientes muestran, por un lado, las áreas sin intervención, como son el área museística de la casa, la tienda y cafetería, y el área de administración, archivo y biblioteca, que se reformaron en años anteriores. Por otro lado, añaden las áreas de futuras intervenciones como son el centro de extensión y difusión, la bodega, área de servicios comunes, administración de la biblioteca, etc, en un constante esfuerzo de mejorar la gestión y difusión de este patrimonio. Debemos entender todas estas modificaciones como parte del valor económico de la casa, como capital del que la comunidad tiene derecho a servirse para promover de alguna manera su propio desarrollo.



V.3.- La Sebastiana.

V.3.1- Historia cronológica de la vida "cotidiana" de la Sebastiana (1959-1961)

V.3.2.- La Sebastiana sin Neruda. (1973-2012)

V.3.3.- Historia de la casa "protegida" (2012-2015)

V.3.- La Sebastiana.

Será esta casa vertical la que visitaremos ahora, en la seguridad de que su estudio no será insustancial. Esta última casa que reformó y habitó Neruda también tuvo una vida previa antes de que la adquiriesen el poeta y su esposa Matilde Urrutia. Al igual que pasara con las casas de Isla Negra y la Chascona, contamos con algunos datos de cómo fue su búsqueda y adquisición gracias a los textos que dejó Sara Vial en su libro *"Neruda en Valparaíso"* ⁴⁴⁹ y a los comentarios de Matilde Urrutia en su libro *"Mi vida junto a Pablo"*. ⁴⁵⁰ En una época con mucho trabajo de creación literaria y cansado de la vida de la gran ciudad de Santiago, Neruda decide buscar una casa en el puerto de Valparaíso, pues este representa para él un lugar asociado a una apacible y entretenida vida de provincia. El lugar donde se halla enclavada la casa es, como todo Valparaíso, enrevesado: calles que se despeñan, callejones sin salida, escaleras imposibles, puertas de colores, voladizos y barrancos. Una ciudad sinuosa y secreta. *"Si caminamos todas las escaleras de Valparaíso habremos dado la vuelta al mundo"*, decía Neruda.

Esta topografía caprichosa de Valparaíso, además, la hacía un lugar encantador y fascinante, como escribe Neruda: *"Valparaíso es secreto, sinuoso, recodero. En los cerros se derrama la pobreza como una cascada. Se sabe cuánto come, cómo viste (y también cuánto no come y cómo no viste) el infinito pueblo de los cerros. La ropa a secar embandera cada casa y la incesante proliferación de pies descalzos delata con su colmena el inextinguible amor.... Las escaleras parten de abajo y de arriba y se retuercen trepando. Se adelgazan como cabellos, dan un ligero reposo, se tornan verticales. Se marean. Se precipitan. Se alargan retroceden. No terminan jamás..."*

Y en esos cerros de Valparaíso encuentra una casa: *"La Sebastiana"*. ⁴⁵¹ La describió así en su libro *"Neruda vuelve a Valparaíso"*: *"Escamoteada tras un teatro, al fondo de un imprevisible callejón, allí estaba. Sola y acompañada. Cerca y lejos. Comercio y buses. Inaccesible a intrusos, invisibles vecinos. Aérea y sólida. Y, además, inconclusa"*. ⁴⁵²

Fue proyectada como una sola casa por su primer propietario y constructor, Don Sebastián Collado, español, enamorado de esta ciudad y de las panorámicas que se tienen desde la parcela sobre el mar. A Neruda le gustó, entre otras cosas, por lo disparatada que era la casa, pero la encontró muy grande, de modo que la compró a medias con la escultora Marie Martner y su marido, el doctor Francisco Velasco, amigos del poeta. Éstos se quedaron con la planta baja, el patio y la primera planta, mientras que Neruda ocupó la planta segunda, tercera y la torre. *"Salí perdiendo (decía en broma). Compré puras escaleras y terrazas"*.

Compró, pues, una obra en estructura, por lo que, desde el punto de vista arquitectónico, será la casa que cuente con menos intervenciones por su parte: tan solo la distribución interior de alguna planta y apertura de huecos. La casa está adosada a un teatro, y tiene unas vistas privilegiadas sobre la bahía, puerto y gran parte de la ciudad, dada ubicación en lo alto de un cerro. Estuvo abandonada tras la muerte de Neruda durante una década antes, de su rehabilitación en 1991.

"Su anterior dueño quería dedicar un piso de la casa a pajarera. Y encima de la torre, en la terraza, quería proyectar un helipuerto, cosa muy rara en ese tiempo. Cuando Pablo Neruda supo esas historias increíbles entró en trance. Tenía que comprar esas ruinas". ⁴⁵³

El enclave escogido esta vez por Neruda tiene como preexistencia la proximidad de un teatro. Una vez más, las vistas lejanas que miran a Valparaíso y, al fondo, el mar. Su elección del emplazamiento es, como en los casos anteriores, un acto individual y guiado por una emoción, un proyecto personal o un momento de efusividad. El lugar elegido evoca tantos sentimientos y emociones como la propia casa.

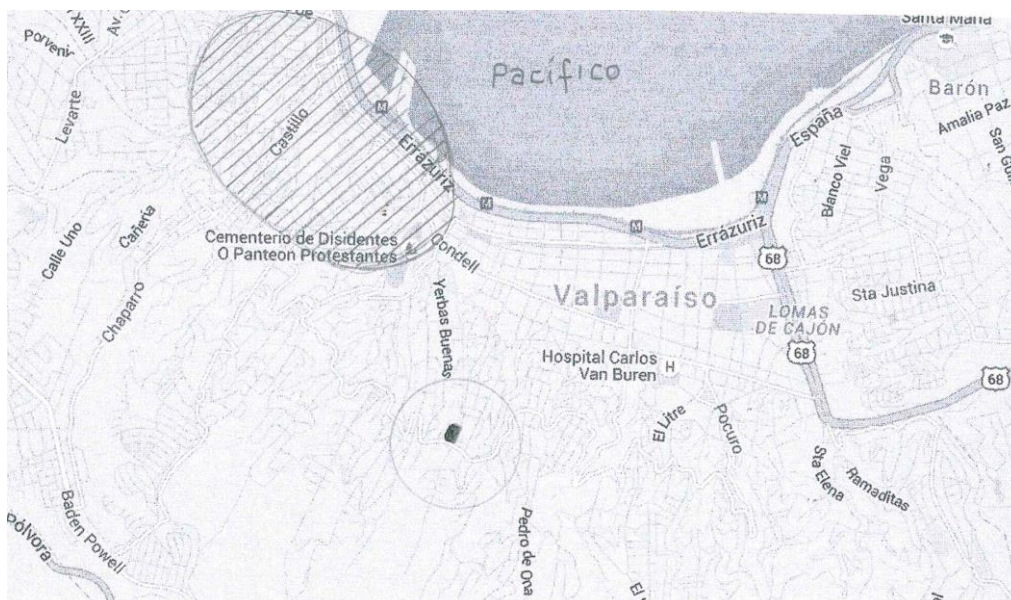
⁴⁴⁹ Para comenzar la búsqueda de esta casa Neruda escribe a su amiga, Sara Vial: "Siento el cansancio de Santiago. Quiero hallar en Valparaíso una casita para vivir y escribir tranquilo. Tiene que poseer algunas condiciones. No puede estar ni muy arriba ni muy abajo. Debe ser solitaria, pero no en exceso. Vecinos, ojalá invisibles. No deben verse ni escucharse. Original, pero no incómoda. Muy alada, pero firme. Ni muy grande ni muy chica. Lejos de todo, pero cerca de la movilización. Independiente, pero con comercio cerca. Además, tiene que ser muy barata. ¿Crees que podré encontrar una casa así en Valparaíso?"

⁴⁵⁰ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda". Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1997, pág. 202. "Recuerdo claramente el día que llegamos a esta casa. Estaba en obra gruesa. El dueño había hecho tres casas en ese mismo cerro, buscando la vista más hermosa; ahora, por fin la había encontrado...cuando subimos a su torre era como si hubiésemos estado suspendidos en el aire. Veíamos Valparaíso sin que nada estorbara nuestra visión...Unos amigos compraron los dos pisos de abajo, y Pablo los dos de arriba, muy pequeños; el último era una pajarera, ese fue nuestro dormitorio. De allí, Pablo veía entrar y salir los barcos..."

⁴⁵¹ Lleva ese nombre en honor al ciudadano español Sebastián Collado, constructor de la casa que dejó inconclusa por su muerte.

⁴⁵² FUNDACIÓN, Neruda: "Pablo Neruda. La Sebastiana. Residencia en el aire". Capítulo 2, pág. 37.

⁴⁵³ TEITELBOIM, Volodia: "Neruda", Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2004: Pág. 396.



(68) Plano de situación de La Sebastiana, bastante alejada del mar y del centro histórico que aparece rayado. Sin embargo, el mar está presente en cada espacio de la casa.

La situación de la casa, aunque alejada del puerto y el mar, está ligada a ellos por las vistas. Su posición en la parte alta del cerro Florida la adueña de su entorno. No en vano se refieren a esta casa como "*la casa en el aire*", estrecha de fachada, con poca superficie por planta y muy vertical. A diferencia de Isla Negra, la otra casa junto al mar, aquí solo hay pequeños espacios interiores adosados en vertical.

V.3.1- Historia cronológica de la vida "cotidiana" de la Sebastiana (1959-1961)

1959-1961. Esta casa la compra el poeta en estructura ya muy avanzada: una construcción que nos confirma que para Neruda las preexistencias tenían siempre un valor extraordinario, como si de una obra califal, hispano-musulmana o romana se tratara. Las intentó integrar siempre, respetó su arquitectura en algunos casos, cuando tal vez hubiese sido más fácil demolerla y empezar con un terreno vacío. Veía un valor en ellas. Tardó solo tres años en reformar e inaugurar la Sebastiana, y una vez más prevalece en las decisiones de la obra el estado de ánimo del poeta y su intuición sobre la lógica de un proyecto coherente y sobre la comodidad de sus futuros habitantes.

La casa, situada en una parcela de pequeñas dimensiones del Cerro Florida de la ciudad de Valparaíso, capital de la quinta región, emplazada en la calle Ferrari 692 (Pasaje de Collado n ° 1), se presenta en su totalidad como una unidad edificada en un principio para un único propietario, y enmarcada dentro de un paralelepípedo: dos de sus lados se mantienen inalterables, ya que corresponden a dos muros medianeros; los otros dos lados restantes del volumen, van reduciendo sus partes a medida que el volumen asciende, creando espacios con una única función por planta (estar, dormitorio) y que establecen un único diálogo con el paisaje.

Así pues, el análisis de los espacios lo haremos por planta, ya que es la manera más lógica de leer la casa, con las estrechas escaleras como únicos elementos de unión entre las mismas.

Los espacios están claramente pensados para conseguir un contacto visual con el paisaje y la bahía. Quedan en un segundo plano los espacios que recogen los usos más íntimos y de circulación.

Encontraremos en cada planta un área donde se desarrollan las actividades más públicas: son los espacios más abiertos, de mayores dimensiones, con clara relación a través de las ventanas con el exterior, lo que los convierte en espacios muy permeables. Las zonas más íntimas conforman espacios más herméticos, se cierran con muros ciegos con pequeñas aberturas de diversas formas (círculos, óvalos, cuadrados) pensadas más que nada para la ventilación.



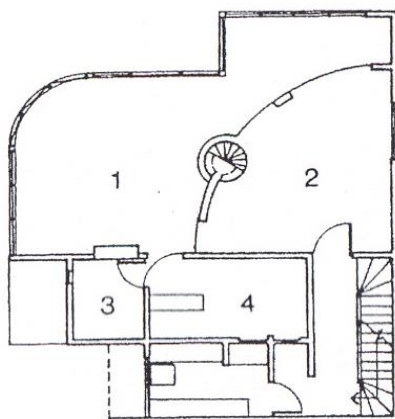
(69) Dibujo de la Sebastiana. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=imagenes+la+sebastiana

La planta baja y primera fueron propiedad del matrimonio Martner-Velasco y la segunda, tercera y cuarta, de los Neruda-Urrutia. Debido a esta división para dos familias, los accesos se plantean de manera independiente. A la de Neruda se accede desde la calle, que corresponde a la planta baja de la casa de los Martner, a través de una escalera caracol exterior, que conduce nuevamente a otra escalera interior, la cual lleva a la segunda planta de la casa que corresponde a la planta baja de la casa del poeta.



(70) Escalera acceso a la casa de Neruda

En la planta baja propiedad de Neruda (segunda planta de toda la casa fig. 71), se distribuyen el salón (1), comedor con el caballito de madera (2), bodega (3), bar (4), cocina y escalera de acceso.



(71) Planta baja propiedad de Neruda (segunda planta de la casa completa). Sacada del libro de Enrique Browne "Borges y Neruda arquitectos". Publicaciones AOA, Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 45.

Estos espacios nos dan pistas de la función principal pensada por su dueño para esta casa: la reunión esporádica con los amigos, las estancias cortas en Valparaíso, la importancia sobre todo de las vistas al

puerto y a la bahía para ver los festejos de año nuevo. La forma semicircular del salón pretende ampliar las vistas de toda la ciudad hasta los 360°. Salón y comedor se separan por un escalón con distintos materiales en el suelo, unos arcos pintados de azul en el comedor y de forma semicircular y la peculiar chimenea diseñada por Neruda (fig. (72)).



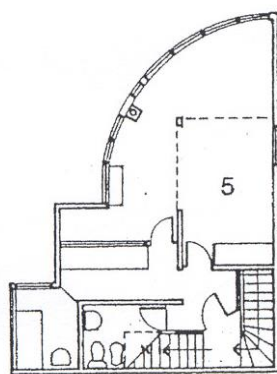
(72) Salón-comedor. Chimenea pensada por Neruda.

En el salón hay una gran profusión de muebles, antigüedades e influencias de todo el mundo, fotos antiguas del puerto y un gran retrato de Walt Whitman. Uno de los obreros le preguntó si era su padre. "*Sí, en la poesía*", contestó Neruda.

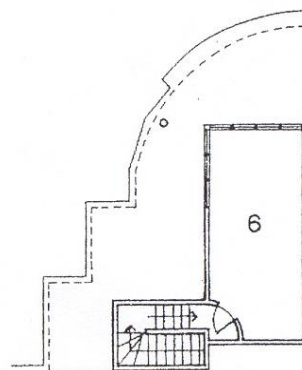


(73) Salón-comedor

Elementos decorativos chinos cuelgan en el salón de estar, en una rara convivencia con los azulejos baratos del baño comprados en el mercado local. Algunas ventanas se hicieron en forma de claraboyas de barco. La más grande de las terrazas se convirtió en comedor. Allí, mientras se almorzaba o cenaba, podían oírse las bandas sonoras de las películas del Teatro Mauri, que está al lado.



Planta primera (casa Neruda)
5.- Dormitorio Principal
Baño
Vestidor



Planta segunda. Terraza
6.- Biblioteca

(74) Plantas sacadas del libro de Enrique Browne "Borges y Neruda arquitectos". Publicaciones AOA, Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 48.

En la primera planta (fig. (74), cuarta planta de toda la casa) se encuentran el dormitorio principal, baño y vestidor. Se repite el esquema de la situación de los espacios jerárquicos y de la permeabilidad de estos. Es la planta únicamente dedicada al dormitorio, a la intimidad y el descanso. El dormitorio se abre al paisaje en una media curva, con vistas hacia toda la ciudad; tiene ventanas en todas las paredes, y los colores de la ciudad son suficiente decoración para el espacio. Cuenta también con un cuerpo hermético por ser fachadas medianeras con un espacio de unión entre el dormitorio y las plantas superior e inferior. Ahora bien, los espacios empiezan a disminuir en dimensión a medida que la casa asciende.⁴⁵⁴



(75) Vistas a la bahía de Valparaíso desde el dormitorio principal.

Será en la última planta donde sitúe la biblioteca y su lugar de trabajo (fig. (69)), un espacio de forma rectangular y abierto en tres de sus lados, con maravillosas vistas para inspirarse o distraerse, y al que se llega por una escalera estrecha.

⁴⁵⁴ Ampliaremos el tema de la reducción de espacios a medida que se asciende cuando hablemos del valor arquitectónico en el siguiente capítulo.

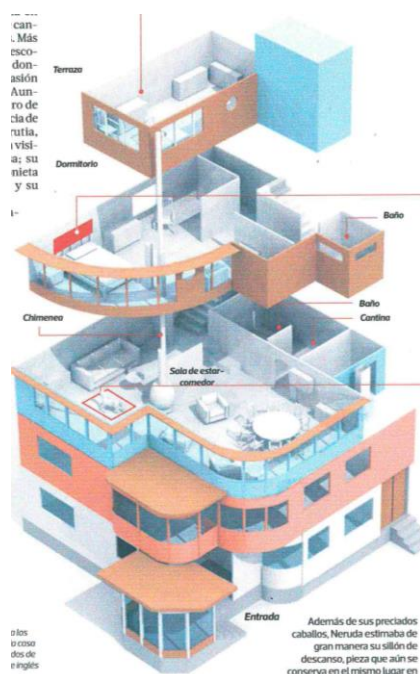


(76) Última planta. Lugar de trabajo. <http://www.fundacionneruda.org/es/galeria-sebastiana>

"A decir verdad, hablando la casa planeada es un disparate, lo más anti-funcional imaginable. Ninguna comodidad real. Cada ascensión era como subir otra vez el cerro," decía Neruda. Era, pues, plenamente consciente de lo ilógico de la casa. De una arquitectura poco creíble, las habitaciones están comunicadas no con distribuidores sino con escaleras, como se puede ver en las figuras (71) y (74).

Neruda plasmó su idea de casa utilizando materiales de descarte, como azulejos y puertas de demolición. "Me dediqué a las puertas más baratas/a las que habían muerto/y habían sido echadas de sus casas/ puertas sin muro, rotas, /amontonadas en demoliciones/puertas ya sin memoria/sin recuerdo de llave, /y yo dije: Venid/ a mí, puertas perdidas: /os daré casa y muro/ y mano que golpea, / oscilaréis de nuevo abriendo el alma, / custodiaréis el sueño de Matilde/ con vuestras alas que volaron tanto".⁴⁵⁵

La Sebastiana es la tercera casa declarada Monumento Histórico Nacional que recogemos en esta tesis, con una forma física que no pertenece al poeta (recordemos que adquirió la casa ya en estructura). La intervención de Neruda se muestra más en los aspectos de acabados y ornamentales, no en los arquitectónicos. Sin embargo, la decisión de cómo utilizar cada planta, cada pequeño espacio, los materiales de acabado y la colocación del mobiliario son decisiones propias de su morador, con un resultado de espacios únicos.



(77) Axonometría de todas las plantas de la Sebastiana. Artículo País. La tercera. 18 de septiembre de 2011. Planta baja y primera propiedad de la familia Martner, segunda, tercera y cuarta propiedad de Neruda.

⁴⁵⁵ NERUDA, Pablo: del poema "A la Sebastiana"

Pero aunque Neruda no interviniera en la construcción de los espacios de la casa, entendemos que sí se apropió finalmente de ellos, en un proceso dialéctico muy personal. El despliegue de la vida cotidiana, la vinculación afectiva y simbólica con sus espacios cotidianos, la forma en que se enfrentan los espacios objetivos materiales, es decir, lo construido en clave funcional junto a las vivencias del espacio subjetivo, hace que finalmente el poeta acabe adueñándose de la casa. Podríamos decir que esos espacios interiores constituyen la idiosincrasia del poeta. *"Es como un Valparaíso hecho casa"* decía Neruda. Y el espacio vivido por el sujeto es, ante todo, su espacio de acción e imaginación. Por lo tanto, el grado de apropiación dependerá también de la libertad y determinación de acción sobre él y, lógicamente, del hecho de participar activamente en su conformación o producción,⁴⁵⁶ *"...habitar, para el individuo o para el grupo es apropiarse de algo. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio..."*⁴⁵⁷. Neruda tuvo la suerte de poder ejercitar a conciencia su segunda gran pasión, la de construir espacios, recreando en cada ocasión un nuevo escenario para su vida. La casa fue inaugurada finalmente el 18 de septiembre de 1961; cada amigo elegido recibió una invitación junto con una *"Lista por Méritos Inolvidables"*.⁴⁵⁸

V.3.2.- La Sebastiana sin Neruda. (1973-2012)

1973. La Sebastiana fue saqueada, al igual que Isla Negra y la Chascona, después del golpe militar de 1973. Estuvo abandonada hasta su restauración, que se inició en 1990.

1990. En el archivo de la Fundación Neruda aparece información sobre la restauración acometida en la casa en este año. En una carta del arquitecto Juan Echenique Guzmán a Flavián Levine⁴⁵⁹ con fecha 6 de junio de 1990 se plantean las siguientes dudas: *"El tipo de construcción es de muros de albañilería de bloques de cemento con pisos de losas de concreto. No hemos podido constatar si existen pilares de hormigón que refuerzan los muros, sin antes proceder a una labor de picado de muros en algunos sectores adecuados.... Los elementos de carpintería, puertas y ventanas necesitan una reparación sustancial. Nos parece que un plan de remodelación debe ser enfocado de la manera siguiente:*

1. *Etapla inmediata, proceder a retirar todos los objetos y muebles que pertenecieran al poeta, actualmente muy deteriorados, por consecuencia del pésimo estado de las cubiertas, el polvo, etc*
2. *Consideraciones de otra naturaleza, nos permiten aconsejar que sería más conveniente, para hacer de este inmueble un polo de atracción cultural, que verdaderamente evoque la presencia del poeta en Valparaíso que el total del edificio se destine a este objetivo, así se obtendría un sólo acceso importante en el nivel de calle. El primer y segundo piso, actualmente residencia de la familia Velasco, sería destinada a recintos de recepción de público y lugar de encuentro, el actual escritorio podría albergar una pequeña biblioteca con obras del poeta. Los pisos superiores que fueron los que habitó Neruda hacerlos un pequeño Museo que conserve rigurosamente su ambiente con todos sus objetos y muebles. Con esta organización se obtendrá un claro y adecuado sistema de comunicación entre todos los pisos y así eliminar el actual acceso directo desde el exterior al 3º piso que es absolutamente inadecuado, muy estrecho, considerando la afluencia del público visitante"*.

1991. Aparece en el archivo de la Fundación Neruda una visita a la Sebastiana, realizada en febrero de 1991, en la que se detalla el avance de la restauración (acuerdos tomados en esta visita integrada por los Sres. Bulnes, Martner, Crisosto y Sra. Mónica González) que nos permite hacernos una idea de los

⁴⁵⁶ MARTÍNEZ, Emilio: "Configuración urbana, habitar y apropiación del espacio". XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control, Barcelona, 5-10 de mayo de 2014. <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Emilio%20Martinez.pdf>

⁴⁵⁷ LEFEBVRE, Henri: "De lo rural a lo urbano", Península, Barcelona, 1975: Pág. 210.

⁴⁵⁸ Sobre la inauguración de la Sebastiana en 1961 encontramos referencias en la tesis de Elena Mayorga pág. 216-219 que nos servirá para entender la personalidad de Neruda cuando expliquemos el valor de identidad de esta casa.

⁴⁵⁹ LEVINE Bowden, Flavián: escritor y asesor, combinó su interés por la economía con inquietudes humanistas que lo vincularon en una estrecha amistad con Pablo Neruda. Nació en Valparaíso el 17 de febrero de 1917, estudió en el colegio MacKay de ese puerto y en la Universidad de Chile, donde se tituló de ingeniero comercial. Fue subsecretario comercial en la Cancillería. Siendo muy joven, ayudó a crear la CORFO (Corporación de fomento de la producción) y la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP). Fue profesor de la Facultad de Economía de la Universidad de Chile.

El "modelo chileno", los costos de la política neoliberal en América Latina o la crítica a los indicadores económicos que, carentes de las consecuencias éticas y morales, conducen a conclusiones optimistas y no siempre correctas son algunos de los temas que aborda quien ostenta el haber sido amigo personal de Alesandri y Allende, pero también de Neruda y Matilde Urrutia. Por eso se encuentra entre la reflexión crítica ante una economía que se deshumanizó, y la adhesión a una causa cultural que asumió desde la Vicepresidencia de la Fundación Neruda.

materiales originales de la casa, de los problemas encontrados en el momento de acometer su restauración y de las decisiones tomadas por la dirección facultativa que dirigía entonces la obra: *"Se está revistiendo el exterior Sebastiana con tablas pino que se protegerá posteriormente con siladecor, color pino. Este da un tono color laurel que es el que predomina en maderas interiores. En la biblioteca se decide mantener ventana hacia terraza reemplazando en su base los listones madera podridos. Pulir piso, cortando tablas en mal estado de las orillas, haciendo un marco en misma madera a todo su alrededor. Este piso no se recubrirá con alfombra. Proteger la madera interior con siladecor"*.⁴⁶⁰

También se informa, con fecha 01-08-1991, de los trabajos de restauración propuestos. Cuenta la documentación con timbre de la dirección de obra de la Municipalidad de Valparaíso al reverso de las hojas. Permiso N° 1701., fecha 3 de marzo 1991; timbre de director de obras 13 marzo 1991: *"En el acceso a la casa Neruda, se cambiará el piso por uno de similar calidad. En la planta del estar, comedor y bar, el piso de pino oregón: se pulirá y se parchará con madera de similar calidad. Los ventanales se conservarán los mismos en lo posible, se rasparán y pintarán color similar al óleo...En el dormitorio cambiar el forro de madera de la pared oriente por uno nuevo de similares características. En la biblioteca cambiar el cielo raso: cambiar por listoneado de pino oregón de 1 1/2 x 1 1/2, siguiendo la curvatura existente... Mantener entablado en buen estado de pared Oriente, pero cambiar entablado pared Sur previo saneamiento de la pared, red, saneado de sus grietas y resane puerta clausurada a la terraza del teatro. Revisar ventanales; limpiar y volver a pintar...Exteriores del edificio: Paredes de madera: Se cambiarán la totalidad de los forros de pino exterior por otro de similar y se pintarán de los colores existentes, previa colocación de aislación térmica"*.

La obra de restauración de la casa acaba en 1991, constituyéndose en una casa-museo, que forma parte del circuito arquitectónico-biográfico del poeta junto con las casas de Isla Negra y La Chascona, lugares que consideramos fundamentales para lograr la comprensión del universo nerudiano, aunque todavía por estas fechas no tiene la protección de Monumento Histórico Nacional.

Fue principalmente restaurada por el arquitecto Raúl Bulnes, hijo del médico Bulnes amigo de Neruda, quien se ocupó de supervisar los trabajos de recuperación de la Sebastiana. Decía Raúl Bulnes en una entrevista publicada en el periódico Mercurio: *"Cada casa tiene fines distintos. Isla Negra es el lugar donde más le gusta vivir, escribir y donde pasa las fechas más importantes de su vida. Su casa operativa es La Chascona. Valparaíso, en cambio, es una casa más festiva. La encuentra y se enamora del lugar. De la primera que nos hicimos cargo, cuando muere Matilde, fue La Chascona. Luego nos pusimos en plan de recuperar Isla Negra. Dejamos para el final La Sebastiana"*.

La entrevista hecha por Cecilia Valdés Urrutia⁴⁶¹ explica la situación de la casa y las pretensiones de su recuperación:

Pregunta: ¿En qué estado real se encuentra La Sebastiana?: *"La parte de Neruda tiene 198 metros cuadrados, en el primer piso -que corresponde al tercer piso de toda la casa-, está el living-comedor, un bar y la cocina. Se encuentra en un estado normal dentro de lo que significa una casa cerrada en la costa durante varios años. La estructura es de hormigón armado, pero hay que restaurar suelos y cielos. En el cuarto piso estaban el dormitorio principal y los baños. Es un espacio curvo con una vista sensacional. Los suelos están deteriorados. El último piso, donde estaban la biblioteca y el escritorio, es de madera. Aquí había unas ventanas especiales, unos vitreaux"*.

Pregunta: ¿Cómo efectuarán la restauración?: *"En forma muy rigurosa. El único cambio será la cocina, que no tenía interés; servirá como secretaría. El resto lo dejaremos igual, con los mismos colores. Se han sacado muestras de los papeles para copiarlos; lo mismo las cortinas. Neruda tenía ideas bien especiales, pero en el conjunto logró algo mágico, grandes efectos. Decía también: cuando encuentro un objeto, y me enamoro de él, averiguo quiénes fueron sus dueños, los objetos se empapan de las personas que los tienen. A raíz de eso, agregaba: cuando me muera, sabrán algo más de mí a través de ellos"*.

Pregunta: ¿Cómo irán restituyendo los espacios exactamente a como se encontraban, pues la casa sufrió varias transformaciones y deterioros?: *"Serán de gran importancia los relatos de los Velasco Martner. Ellos saben qué iba en cada pared. Filmamos un video por todos los rincones de la casa y nos fueron relatando lo que había. Además, de lo que continuarán contándonos. Porque hay un aspecto delicado en estas casas: Neruda se aburría y cambiaba constantemente el lugar de los objetos y hacía transformaciones. Entonces,*

⁴⁶⁰ Información facilitada por el conservador-restaurador Javier Ormeño, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda en entrevista hecha en agosto de 2015.

⁴⁶¹ BULNES, Raúl: Entrevista al director Fundación Neruda: "La casa más barroca" Por Cecilia Valdés Urrutia El Mercurio, Artes y Letras. Domingo 20 de enero de 1991.

hay que escoger una de las alternativas. Los testimonios fotográficos también ayudarán. Asimismo, los documentos, por ejemplo, en uno detalla: el techo y el mirador tienen el mismo color/ el mismo color preciso/ color de Valparaíso”.

Con el apoyo de Telefónica de España se restaura la casa, aporte que también hizo posible la compra de las dos plantas que pertenecían al matrimonio Velasco Martner, y así, en diciembre de 1991, se inauguró la casa museo. En la ceremonia, el entonces vicepresidente de la Fundación Neruda, Flavián Levine, dijo: *“Si el destino de La Sebastiana fue ser pajarera y asilo de artilugios ruidosos, Pablo la salva y la convierte, con su arquitectura original, en una casa de asombro. Está aquí la nota característica de las casas del poeta: primero los obstáculos, para que el impacto que se recibe al ingresar a los ambientes nerudianos tengan el máximo efecto”.*⁴⁶²

1992. En la parte de la casa que perteneció al matrimonio Velasco Martner (planta baja) se abre una sala de vídeo. En octubre de este año ya se ha obtenido el primer financiamiento de Fondart para demoler lo que existe en el terreno de Bienes Nacionales, anexo a La Sebastiana, que descubren Carmen Guzmán y Marilu Villanueva, y donde se construirá el nuevo acceso y la plaza.

1993. Se inaugura una salita de exposiciones en la que se realizan diversas muestras tanto de la vida de Neruda como de arte, antes de contar con el Centro Cultural. También se concluyen, en parte con un nuevo proyecto Fondart, las primeras construcciones de la plaza: casa del cuidador de la escuela vecina, antigua tienda y baños, jardines.

1994. Comienza a funcionar el Taller de poesía de La Sebastiana dirigido a jóvenes de hasta 25 años, el cual sigue funcionando en la actualidad cambiando sus integrantes una vez al año. Se inaugura la Plaza La Sebastiana con la presencia del Presidente de la República Patricio Aylwin. Desde entonces los jardines son mantenidos por el Departamento de Parques y Jardines de la Municipalidad de Valparaíso (Ver figura (82) Planta general).

1996. El Centro Cultural fue construido en 1996 e inaugurado en julio de 1997. Se ubica en los jardines anexos a la casa, y es uno de los principales centros culturales de Valparaíso. El teatro, el cine, la música, la pintura y, evidentemente, la poesía y la narrativa, tienen un espacio para su desarrollo y exposición pública en el Centro Cultural La Sebastiana. Consta de una sala multiuso apta para unas 100 personas y dos dependencias donde se instalaron una imprenta artesanal y un taller de encuadernación⁴⁶³.



(78) y (79) Centro Cultural y su relación con el entorno.

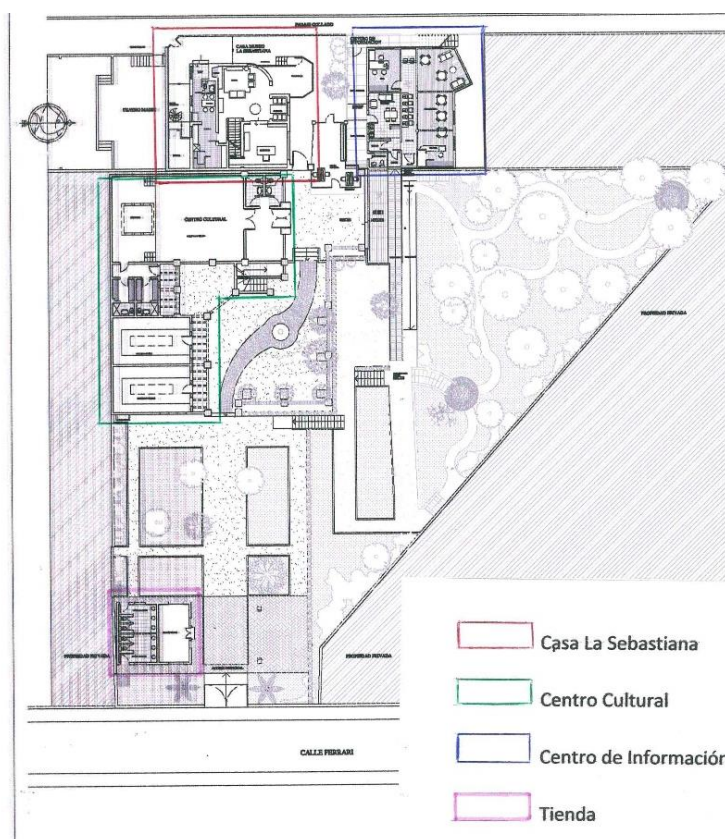
⁴⁶² FUNDACIÓN, Neruda: “Pablo Neruda. La Sebastiana. Residencia en el aire”, Capítulo 6, Chile, pág. 133.

⁴⁶³ Proyecto de Remodelación tienda y talleres Casa Museo La Sebastiana, Fundación Pablo Neruda, Enrique Runge COLABORADORES. www.aeronave.cl



(80) y (81) Centro Cultural y su relación con la casa original.

2007. Otra pieza que conforma el nuevo entorno de la Sebastiana es el Centro de Información Turística y Cultural de La Sebastiana, que se inauguró el 5 de enero de 2007. Es un proyecto conjunto de la Fundación Pablo Neruda y de la Universidad de Valparaíso, quien, a través de su carrera de Gestión en Turismo y Cultura, se encarga de su funcionamiento. Fue construido con aportes de la Fundación Pablo Neruda y de la Fundación Andes durante 2005 y 2006. El Centro ofrece información turística y cultural de toda la V Región, como también información sobre Pablo Neruda, su poesía y su relación con Valparaíso. Quienes lo visiten pueden acceder a toda la información por medio de computadores y material impreso. Con esta iniciativa la Fundación Pablo Neruda espera seguir contribuyendo al desarrollo turístico y cultural de la V Región y continuar reforzando lazos con otras instituciones.



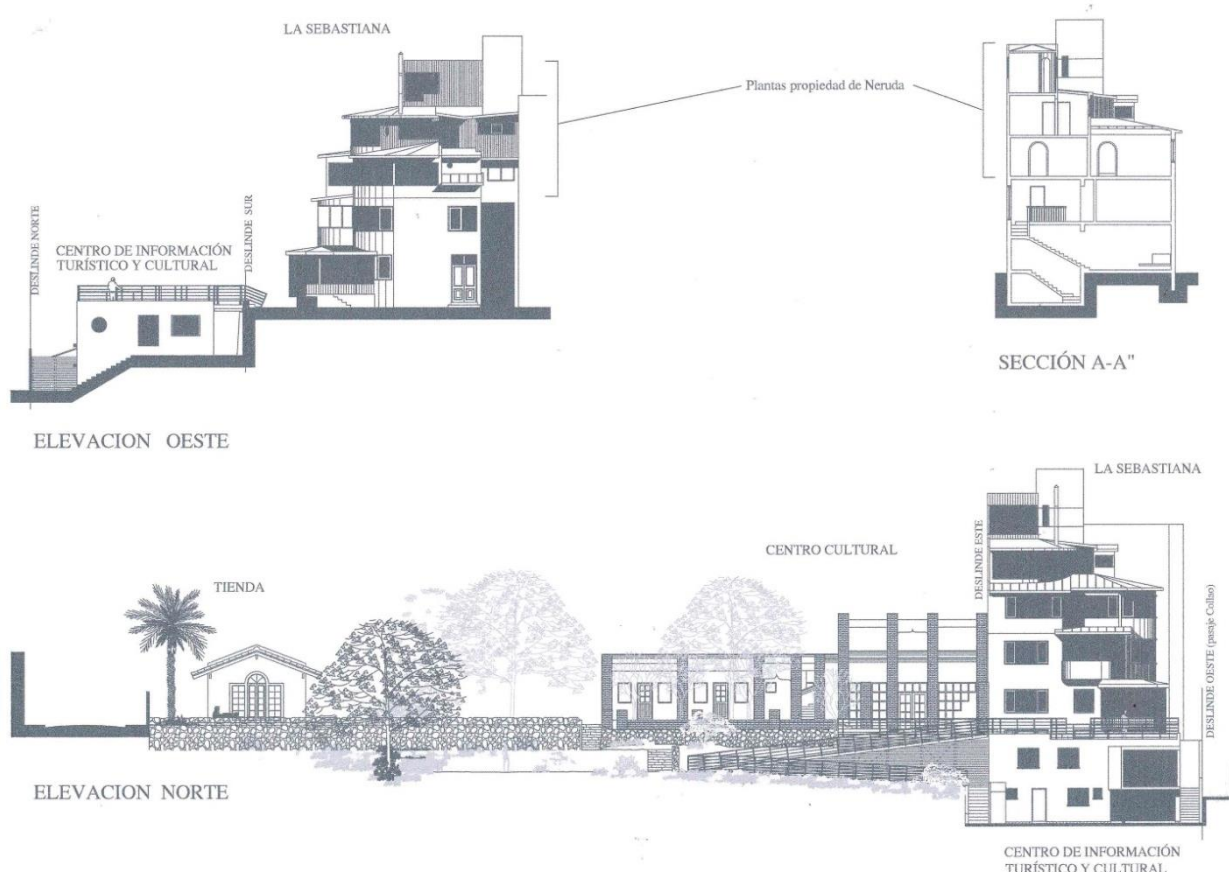
(82) Planta general de emplazamiento donde aparecen todas las piezas que conforman hoy el entorno de la casa original de la Sebastiana. Planta vista desde el acceso de entrada a la parcela.

2010. Inaugurada en julio de 2010, en conmemoración del 106 aniversario del natalicio del Premio Nobel y del bicentenario del país, la Biblioteca de Poesía Chilena Pablo Neruda en Valparaíso se alza junto al Centro de Información Turística y Cultural en la casa museo La Sebastiana en Valparaíso. Esta Biblioteca está especializada en poesía contemporánea chilena. Contiene preferentemente textos publicados desde 1986 en adelante, de autores tales como Raúl Zurita, Oscar Hahn, Rafael Rubio, Héctor Hernández y

Manuel Silva Acevedo, entre muchos otros. Dispone además de clásicos de la poesía chilena como Vicente Huidobro, Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Enrique Lihn y Jorge Teillier.

La colección consta aproximadamente 2500 volúmenes. Es una biblioteca bastante completa dentro de su especialidad. *"Hemos hecho un gran esfuerzo por adquirir los catálogos de todas las editoriales que actualmente están publicando poesía en Santiago y en regiones. Y vamos a seguir tratando de contactar a algunas editoriales a las que no hemos tenido acceso"*, explica Darío Oses, Director de la Biblioteca de la Fundación Pablo Neruda.

La Biblioteca es de libre acceso. Cuenta con obras de referencia y préstamo. Posee además colecciones de revistas literarias, tales como: Trilce, Nerudiana, Aérea, Revista chilena de literatura y Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda, entre otras. También hay ensayos y estudios críticos sobre poesía chilena. Todas estas publicaciones pueden buscarse mediante un catálogo digital en los computadores habilitados para este cometido.



(83) Elevaciones y sección explicativas de la casa original y ocupación de la parcela de todos los volúmenes. Fundación Pablo Neruda.

V.3.3.- Historia de la casa "protegida" (2011-2015)

En diciembre de 2001 Francisco Torres, entonces Director Ejecutivo de la Fundación Neruda, escribe una carta dirigida a la Secretaría Ejecutiva del Consejo de Monumentos Nacionales, solicitando que la Sebastiana sea declarada Monumento Histórico Nacional a la mayor brevedad posible. Se justifica esta súplica por lo siguiente: *"Recientemente nos enteramos que existe un proyecto para instalar un restaurante en el techo del Teatro Mauri a la altura del quinto piso de la Sebastiana. Esta situación pondrá en riesgo a la casa-museo. En primer lugar, existirá un mayor peligro de incendio. La casa es de madera y de fácil combustión. Además, dado que el restaurante estará a la altura del quinto piso, la probabilidad de hurto o siniestro será mayor arriesgando el patrimonio que con tanto esfuerzo hemos salvaguardado. Esto sin considerar que las condiciones en la que vivía Neruda, y que son parte del atractivo cultural del museo, se verán alteradas invariablemente. Así, en el quinto piso los visitantes serán interrumpidos por los comensales*

y el olor a comida invadirá el museo. Creemos que las circunstancias antes expuestas atenían contra el patrimonio que la FUNDACIÓN PABLO NERUDA a tutelado para el bien de todos los chilenos...⁴⁶⁴

2011. El 18 de septiembre de 2011 "La Sebastiana" cumplió 50 años desde su inauguración.

2012. El 5 de enero de 2012 es declarada Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico. Dice el texto de la declaración lo siguiente:

DECLARACIÓN DE MONUMENTO NACIONAL
CATEGORÍA DE MONUMENTO HISTÓRICO
LA CASA MUSEO LA SEBASTIANA,
UBICADA EN PASAJE COLLADO N° 1,
CERRO FLORIDA, COMUNA Y PROVINCIA DE VALPARAÍSO, V REGIÓN
DE VALPARAÍSO.

CONSIDERANDO:

Que, la Casa Museo La Sebastiana reviste una importancia significativa, de alto valor cultural, asociada a la figura de Pablo Neruda, debido a que en ella se observa una serie de cualidades e intervenciones originales y diseños generados de las ideas del poeta.

Que, este inmueble perteneció originalmente al Sr. Sebastián Callao, quien dejó inconclusa su construcción. Más tarde, Pablo Neruda adquirió el inmueble, transformándolo y bautizándolo con el nombre de "La Sebastiana", en honor a su antiguo propietario. Su inauguración se realizó el día 18 de septiembre de 1961.

Que, el exterior de la casa se caracteriza por poseer una variedad de formas, colores y alturas, diseños originados en ideas que Pablo Neruda tuvo para las diversas partes de la casa, incorporándole a la vivienda elementos como ventanas, escaleras, claraboyas, pasamanos, puertas y quincallerías, que fueron otorgando cualidades únicas a cada espacio.

Que, la Casa Museo se encuentra ubicada en el borde superior de la ladera del Cerro Florida, donde se destacan predios y viviendas que fueron construidas por el mismo arquitecto que construyó la obra gruesa de esta casa. Predios que se caracterizan por poseer grandes áreas verdes con viviendas de baja altura.

DECRETO:

Artículo Único: Declárase Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico la Casa Museo La Sebastiana, ubicada en Pasaje Collado N° 1, Cerro Florida, comuna y provincia de Valparaíso, V Región de Valparaíso.

La superficie total protegida es de 2.209,27 m², según se define en el polígono A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-A del plano adjunto, y que forma parte del presente decreto.

ANÓTESE, TÓMESE RAZÓN Y PUBLÍQUESE
POR ORDEN DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA

FELIPE BULNES SERRANO
MINISTRO DE EDUCACIÓN

(84) Declaración del Ministerio de Educación como Monumento Nacional a la Sebastiana.

"Considerando:

Que la casa-museo La Sebastiana reviste una importancia significativa, de alto valor cultural, asociada a la figura de Pablo Neruda, debido a que en ella se observa una serie de cualidades e intervenciones originales y diseños generados de las ideas del poeta...

Que el exterior de la casa se caracteriza por poseer una variedad de formas, colores y alturas, diseños originados en ideas que Pablo Neruda tuvo para sus diversas partes, incorporándole a la vivienda elementos como ventanas, escaleras, claraboyas, pasamanos, puertas y quincallerías, que fueron otorgando cualidades únicas a cada espacio"...

Que la Sebastiana reúne valores de una arquitectura propia de Valparaíso, respetando el valor ambiental que conforma el perfil topográfico del paisaje de sus cerros y reconociendo una arquitectura de rasgos peculiares....

Que fue restaurada en el año 1991, encontrándose actualmente recuperada, con todas sus características originales y albergando objetos y muebles que el poeta utilizó durante su vida."

Visto:

Lo dispuesto en la ley n °17.288, de 1970; en el decreto supremo n °19 de 2001, del Ministerio Secretaría General de la Presidencia; en el Ord. N °4.113/10, de 17 de agosto de 2010; del Secretario Ejecutivo del

⁴⁶⁴ Información facilitada por el conservador-restaurador Javier Ormeño, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda. Entrevista agosto 2015.

Consejo de Monumentos Nacionales; en el Ord. N °4.904/11 de 5 de septiembre de 2011; de la Secretaría Ejecutiva del CMN en las Actas de Sesiones de 9 de julio de 2008, de 13 de julio de 2011 y de 14 de septiembre de 2011, todas del CMN; en la resolución n °1600 de 2008, de la Contraloría General de la República y en los artículos 32 n °6 y 35 de la Constitución Política de la República de Chile.

Decreto:

Artículo único: Declárese Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico la Casa Museo La Sebastiana...La superficie total protegida es de 2209,27m2, según se define en el polígono A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-A del plano adjunto..."

El primer párrafo habla de la importancia de la persona que habitó la casa, del modo en que el poeta se apropia de los espacios que la conforman y de los objetos y enseres que desplegó a lo largo de la vida entre sus paredes, lo que tiene que ver con su valor simbólico y de identidad. Si recordamos el texto de las declaraciones de la casa de Isla Negra y La Chascona, es también de suma importancia para la declaración la persona que las habitó, la persona que las dotó de su carácter peculiar.

En el segundo párrafo se hace referencia a los aportes más que nada ornamentales que hace Neruda en esta casa que compró ya prácticamente acabada. Es una nueva referencia a un valor estético que también suma para su reconocimiento como patrimonio cultural. En el punto II.5: "*Apropiación del espacio. Objetos en las casas del poeta*" de esta segunda parte de la investigación, nos referimos a esta afición del poeta a coleccionar objetos para luego acomodarlos a los espacios de sus casas.

En el último párrafo se hace referencia al valor de la arquitectura de la casa, reconociéndole unos rasgos de arquitectura peculiar. Lo mismo sucedía en la declaración de La Chascona. La arquitectura de La Sebastiana es en gran medida de tipología "*porteña*" y sus elementos clásicos son: el uso de la escalera como elemento fundamental para habitar el cerro y relacionar las distintas cotas de la topografía; el uso del color, como lenguaje plástico que busca que cada casa se individualice de las demás; y la particular manera de situarse en el espacio, al reconocer las características propias del lugar: la pendiente, paisaje, topografía y vistas.

No cabe duda entonces de la importancia del valor paisajístico o ambiental de la casa, en este caso con el paisaje de los cerros y bahía de Valparaíso. Aparece el reconocimiento de un nuevo valor en esta declaración: el valor paisajístico o ambiental que creemos se halla también presente en las otras casas, pero que no fue individualizado hasta ahora. Cuando hablemos del valor paisajístico o ambiental de la Sebastiana nos referiremos a las características de la relación entre la casa y el entorno, a cómo se dispone sobre el suelo, formando parte de un tejido urbano en una ciudad incluida en la lista de Patrimonio Mundial.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Cuando analicemos el valor paisajístico o ambiental de La Sebastiana hablaremos de su relación permanente con la ciudad de Valparaíso.



V.4.- Michoacán de los Guindos. La casa que no es Monumento Histórico Nacional.

V.4.1- Historia cronológica de Michoacán. Pablo y Delia en la casa (1941-1955)

V.4.2.- Michoacán solo habitada por Delia del Carril (1955-1989)

V.4.3.- Historia de la casa protegida como Inmueble de Conservación Histórica (2010)

V.4.4.- Particularidades de la casa. Análisis espacial, funcional, formal y de su relación con el entorno

V.4.5.- Antecedentes que se deben presentar en la solicitud para la posible declaración como Monumento Histórico Nacional para Michoacán

V.4.- Michoacán de los Guindos. La casa que no es Monumento Histórico Nacional.

En la introducción de la presente investigación nos preguntábamos sobre la suerte que habrían corrido las tres casas del poeta Neruda si no hubieran sido protegidas mediante su declaración como Monumentos Históricos Nacionales. Hablábamos de las casas de Isla Negra y la Chascona, declaradas en 1990, y la Sebastiana, declarada Monumento en 2012. Suponíamos entonces que habrían desaparecido o estarían en ruinas. Surgió entonces otra pregunta: ¿por qué no se declaró también como Monumento Histórico Nacional la casa “Michoacán”, primera propiedad conocida de Neruda en Chile? ¿No cuenta también acaso con valores interesantes que justificarían su protección? ¿Qué ha pasado entonces para que esta casa no ya corrido la misma suerte que las demás y no forme parte del patrimonio protegido chileno?

Si entendemos que el concepto de patrimonio es una construcción cultural que evoluciona con el tiempo a medida que los criterios de valoración van cambiando, y que las generaciones atribuyen nuevos significados al legado de las que las precedieron, es momento de detenernos en una “situación” concreta actual (lugar y tiempo) y valorar esta casa, en el marco de una sociedad que continúa trabajando por encontrar su identidad. ¿De qué manera valoramos patrimonialmente Michoacán, como paso imprescindible para justificar su protección hoy? ¿Qué valores resaltaremos en ese inmueble para justificar su conservación y conseguir que las personas se identifiquen con él?

Utilizaremos para contestar estas preguntas la metodología propuesta, basada en considerar los valores subjetivos + objetivos de la casa y, sobre todo, la importancia que posee el *valor de identidad de un bien* (intangibles subjetivos) como factor importante al que recurrir cuando deseamos proteger un inmueble con el que pretendamos que la sociedad llegue a identificarse.

Previamente analizaremos Michoacán mediante lo que hemos denominado *Línea de la investigación exploratoria-descriptiva (eje A)*, pero además de la aproximación realizada ya en la descripción de la restante obra construida de Neruda en Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana, añadiremos en este caso los datos de un personaje singular en la vida y supervivencia de la casa Michoacán, como fue Delia del Carril, segunda mujer de Neruda, quien se preocupó de esta casa hasta su muerte.

Delia del Carril y Matilde Urrutia mantuvieron vivas las casas donde convivieron con el poeta; la primera, sin el apoyo de leyes que permitieran la protección y mantenimiento de Michoacán; la segunda, con su lucha férrea por crear la Fundación Neruda, sin contar aún con la protección de Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana como Monumentos Históricos Nacionales. Hablaremos brevemente de la relación de Delia y Pablo mientras convivieron en esta casa de los Guindos, lo que nos permitirá entender las reformas de la casa y la distribución interior de la misma, ya que el uso de los espacios está muy ligado a la vida en pareja.

Haremos un barrido de la historia de Michoacán desde la fecha de adquisición hasta nuestros días, completando la información con un análisis formal, funcional, espacial y de relación con su entorno. Veremos la suerte que ha corrido este bien, muy distinta de la de las demás casas del poeta declaradas Monumento Nacional.

Michoacán aparece recogida como “*Inmueble de Conservación Histórica*” en el texto del Plan Comunal Regulador de la Reina de 2010 (artículo nº 24.7), con la protección que le confieren las leyes que afectan a los inmuebles de Conservación Histórica (ICH).⁴⁶⁶ Sin embargo, entendemos que existen también motivos, argumentos y valores suficientes en ella semejantes a los de las tres casas descritas con anterioridad, para ser declarada Monumento Histórico Nacional.

Añadiremos que para el estudio de la casa Michoacán hemos optado por seguir una metodología comparativa. Por un lado, hablaremos de las particularidades de esta casa en contraste con las de las otras tres casas protegidas, es decir, comentaremos sus características espaciales, formales, funcionales y de relación con el entorno, citando continuamente los casos de Isla Negra, La Chascona o La Sebastiana. Por otro lado, compararemos fotos antiguas con otras recientes, concretamente de 2015 (reportaje del autor de agosto de 2015), ya que a simple vista analizaremos mejor otros parámetros: se observarán, por ejemplo, los materiales utilizados, los cambios sufridos en fachadas e interior, el deterioro o estado de conservación del bien, su relación con el entorno, el diseño y elementos singulares en el patio-jardín, en definitiva, descubriremos la historia de la casa con imágenes. Y finalmente, con toda la información recopilada y siguiendo lo que hemos llamado *Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B)*, añadiremos los valores patrimoniales que consideramos importantes, con la intención de concluir con alguna propuesta que sirva para su gestión y difusión.

⁴⁶⁶ Sobre las leyes que afectan a los inmuebles de Conservación Histórica retomar la información de las págs. 56-59.

Pablo Neruda y Delia del Carril se conocen en Madrid en 1934. Delia oye hablar de Neruda, el poeta y joven cónsul chileno afincado en la capital española convulsionada entonces por los prolegómenos de la guerra civil. Así lo narra en confidencia a su amiga Estela González: *"Tanto hablar de Pablo todos, aquí y allá. Un día en el Café Cerro nos presentan: -Mira Delia, éste es Pablo. Esta es Delia-. Caminé hacia mí, me miró. Entonces colocó su mano en mi hombro y nunca más la sacó de allí"*. Otras versiones dicen que fue en la casa del diplomático chileno Morla Lynch; sin embargo, éste no la nombra en su libro sobre la España de aquellos días.⁴⁶⁷ Entre ellos surgió una afinidad espontánea, iniciándose un romance que unió sus vidas durante los siguientes dieciocho años: ella tenía 50 años y él 30.

En enero de 1935, por carta de Neruda a Héctor Eandi, escritor y cuentista argentino, se sabe: *"Vivimos en una casa con seis metros de balcón, muy alta con vista a las sierras y a la nieve de Guadarrama. Vive con nosotros una argentina, Delia del Carril (hermana de Adelina) muy simpática y profundamente buena"*.⁴⁶⁸ A la *"Casa de las Flores"*, en el barrio de Argüelles en Madrid, llega Delia del Carril (ver pie de página 387, pág. 131 *"La imagen de casa en Pablo Neruda. Las casas, su patrimonio. El espacio apropiado"*). Neruda vivía entonces con María Antonieta, su primera mujer y con su única hija, Malva Marina.

Al año siguiente (1936) fusilan a Federico García Lorca y Neruda, vinculado al bando republicano, es destituido de su cargo de cónsul, partiendo rumbo a Francia con su familia. Delia huye a Barcelona. Una esposa y una hija les separan. Neruda escribe esta súplica: *"Hormiguita"*⁴⁶⁹ *adorada: No sé por qué te vas a quedar por meses en Barcelona. Tú tenías planes... Dejé a Maruca. La situación está arreglada con su ida... Estoy en un hotel muy viejo frente al viejo puerto, miro cada mañana los veleros. Qué bien estaríamos juntos!... Me he cortado las uñas por primera vez solo!... También quiero que me compres un barquito que vimos con Manolo Ángeles (se refiere al pintor Manuel Ángeles Ortiz), vale 35 pesetas... Lo necesito con urgencia porque vivo en el Hotel Náutico. Te abrazo con todo mi corazón y te quiero cada día, espero verte que es lo único que quiero. Pablo"* (Carta de Pablo Neruda a Delia del Carril fechada en diciembre de 1936).

Se separa finalmente de María Antonieta y Malva en 1936 y reafirma su relación con Delia del Carril, quien en adelante no sólo lo acompaña en su lucha por llevar a Chile a refugiados españoles, en sus continuos viajes, en sus exilios forzados, en la fundación de la Alianza de los Intelectuales ligada al Partido Comunista Chileno, sino que corrige las pruebas de los escritos del poeta y se ocupa de las ediciones. Delia, como aristócrata culta y políticamente muy activa, militante en el partido comunista en Francia y México, presenta a Neruda a toda la corriente artística de la época.

En octubre de 1937 regresan a Chile y alquilan una casa grande en lo que en aquel tiempo eran las nuevas zonas abiertas a la expansión de la capital chilena. La llamada Casa Michoacán de inmediato se transforma en lugar de reuniones, de cobijo de exiliados y de discusiones.

En 1939 es nombrado Cónsul para la emigración española, con sede en París. De abril a julio realiza las gestiones en favor de los refugiados españoles junto con Delia; a una parte de ellos los embarca en el *"Winnipeg"*, que llega a Chile a fines de ese año (llegan también otros barcos, como el *"Esmeralda"* y el *"Formosa"*, con el arquitecto Rodríguez Arias a bordo (figs. (6) y (7)).

Neruda es designado cónsul general en México (1940), donde contrae matrimonio civil con Delia del Carril y reciben la noticia del fallecimiento, en Holanda, de su hija Malva Marina. Renuncia pronto al cargo de cónsul en México y en 1943 retornan nuevamente a Chile para dedicarse a la actividad política: emprenden giras, organizan concentraciones y preparan discursos. La casa Michoacán, donde reside la pareja mientras dura su estadía en Santiago, recibe a artistas, intelectuales y políticos de la época en interminables tertulias.

Delia se dedica a apoyar a su marido en todas sus actividades sociales, políticas y de creación literaria; revisa y corrige trabajos como las *"Odas Elementales"* y el *"Canto General"*, que el poeta escribe en su escritorio de Michoacán construido en el altillo sobre su biblioteca o bajo un gran árbol en el patio cuando el tiempo lo permitía. Es elegido senador en representación del Partido Comunista, lo que le vale un juicio político y una orden de detención. Cuando el presidente Gabriel González Videla proscribe al Partido Comunista, Neruda tiene que escapar para no ser apresado; mientras se encuentra en el extranjero, Delia se dedica a la edición del *"Canto General"*, que Neruda termina mientras reside en México.

En la primavera de 1946 Neruda conoce a Matilde Urrutia, la que sería su tercera mujer.

Delia regresa a Chile del exilio en México en 1952. Neruda sigue su peregrinación hasta Capri, donde vive por primera vez en la misma casa con Matilde Urrutia, y confiesa: *"En aquel sitio de embriagadora belleza nuestro amor se acrecentó. No pudimos ya nunca más separarnos"*. Ahí escribe *"Los versos del capitán"*, *"un*

⁴⁶⁷ MORLA Lynch, Carlos: "En España con Federico García Lorca", Ed. Aguilar, Madrid, 1958.

⁴⁶⁸ AGUIRRE, Margarita: "Pablo Neruda - Héctor Eandi. Correspondencia durante Residencia en la Tierra", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980.

⁴⁶⁹ Por su gran capacidad y energía, Delia es bautizada por el pintor Isaías Cabezon y el compositor Acario Cotapos como "La Hormiga".

libro de amor, apasionado y doloroso", que se publica en Nápoles como de autor anónimo, según Neruda para no herir a Delia, a quien consideraba *"pasajera suavísima, hilo de acero y miel que ató mis manos en los años sonoros, fue para mí durante dieciocho años una ejemplar compañera"*.

Pero ese reconocimiento no le impide serle desleal, porque mientras Delia va a París para ocuparse de la publicación de *"Canto general"*, de regreso a suelo chileno él concluye sus "Odas elementales" en Isla Negra acompañado de Matilde. Cuando Neruda regresa en 1952 a Chile, Delia prepara su recepción en el país, aunque está pronta la separación entre ambos. Antes de que esto suceda, Neruda celebra sus 50 años con amigos y diversas personalidades políticas como Salvador Allende, Volodia Teitelboim, Alejandro Lipschütz, entre otros, en la Casa Michoacán. En esa ocasión Neruda presenta unos manuscritos y los sepulta en algún lugar del jardín en una ceremonia de la cual existen sólo registros fotográficos. Nunca se ha podido determinar la localización exacta de este bloque, pese a los intentos de diversos investigadores.

En 1955 se separa definitivamente el poeta de Delia del Carril, y concluye la construcción de su casa "La Chascona", donde se traslada a vivir con su tercera mujer, Matilde Urrutia.

Posteriormente a la separación de Neruda en 1955, Delia del Carril transita entre Argentina y Francia; finalmente se establece en este último lugar, y la casa Michoacán es arrendada al primer jardín infantil de lo que fuera Ñuñoa (actual Comuna La Reina). Aída Figueroa, amiga de Delia, dijo de ella que era una mujer excepcional que había dedicado toda su capacidad a Pablo en las casi dos décadas de relación y que él "no quería separarse, pero ella era una mujer apasionada y no aceptó la situación". Así, esta singular mujer, que entonces se acercaba a los setenta años, supera el duro golpe que le produjo el engaño y ocultamiento que sus amistades hicieron de la relación entre Pablo y Matilde y dirige su vida a perfeccionar sus habilidades artísticas.

Ya separada de Neruda, viaja a Buenos Aires, donde la recibe su amigo Rafael Alberti y posteriormente viaja a París para reanudar con Bill Hayter⁴⁷⁰ su aprendizaje en el trabajo del grabado. Cuando regresa a Michoacán, se dedica a cultivar su talento artístico y se integra en el Taller 99 de Nemesio Antúnez.⁴⁷¹ Reacondiciona el antiguo bar de Neruda como taller y despliega su talento plástico principalmente en el grabado, exponiendo sus obras en Chile y en el extranjero.

Hemos considerado importante referirnos brevemente en este apartado a la segunda mujer de Neruda, ya que Michoacán ha mantenido su arquitectura sin transformaciones importantes gracias a ella, no sabemos si en un gesto consciente o no. Desde la década de los 60 hasta su muerte en 1989, Delia habitó y se ocupó de mantener esta casa.⁴⁷²

Lo que sí es cierto es que la historia de Michoacán ha trascendido en la actualidad más por "La Hormigueta" que por su otro morador. Suponemos que esta situación se debió a razones políticas y sentimentales. Las otras tres casas donde habitó el poeta forman parte de la Fundación Neruda, relacionada con la última mujer de Neruda, Matilde. La casa Michoacán, sin embargo, está dirigida por la Fundación Delia del Carril.

Quizás el mayor atractivo que Pablo y Delia vieron en esta casa en el momento de su adquisición fue el patio-jardín, *"en este hogar de grandes árboles"*.⁴⁷³ Según se comenta, el jardín potenciaba su creación literaria. Visto lo singular que fue el lugar escogido para cada una de las casas adquiridas con posterioridad por el poeta, no cabe duda de que el patio-jardín de Michoacán, lleno de árboles frutales y arbustos, le conmovió. En el texto *"Olor de regreso"* habla en estos términos de Michoacán: *"Mi casa es ramosa y profunda. Tiene rincones en los que, después de tanta ausencia, me gusta perderme y saborear el regreso"*.⁴⁷⁴

Recordemos el emplazamiento de la casa de Isla Negra, que revela el valor paisajístico del lugar como expresión del patrimonio natural, y en el que resaltan las rocas de Isla Negra, la vegetación singular, la

⁴⁷⁰ WILLIAM Hayter, Stanley: (Londres, 1901-París, 1988), a la cabeza del Atelier 17, centro generador de innovaciones en la técnica del grabado del *intaglio*, en un ambiente sumamente favorecedor de las capacidades de expresión de los múltiples artistas que pasaron por el taller en su medio siglo de existencia; entre ellos Picasso, Dalí, Miró, Tamayo, Giacometti, Chagall, Calder, Antúnez y un largo etcétera.

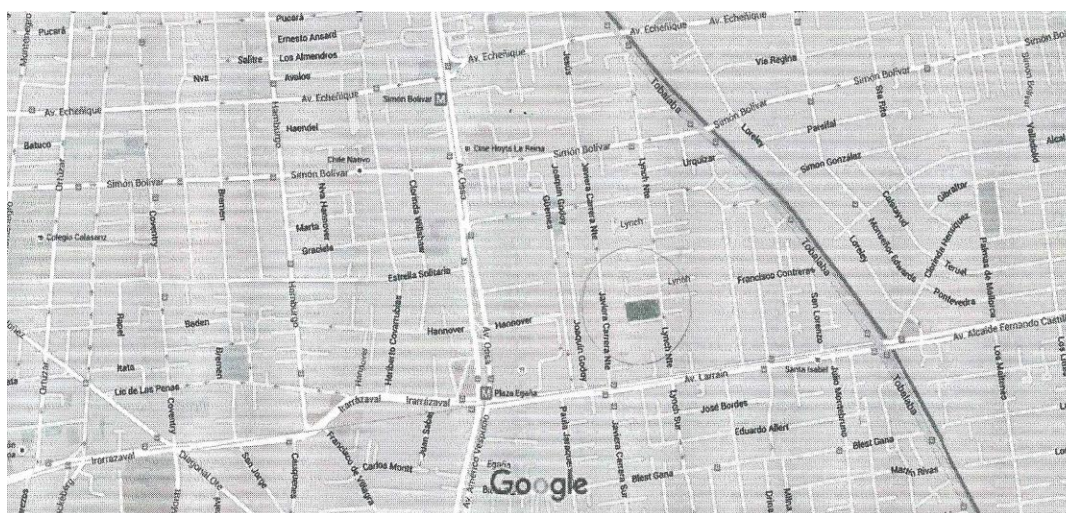
⁴⁷¹ ANTÚNEZ, Nemesio: Santiago de Chile, 1918-1993. Arquitecto, grabador y pintor. Fue director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Su obra, envuelta en una atmósfera onírica, se inscribe en el surrealismo.

⁴⁷² La breve pincelada que hemos hecho sobre la relación del poeta y Delia en el período que convivieron en Michoacán lo hemos recopilado de la página web de la Fundación Delia del Carril; de la biografía de Delia que contiene la página web de la Universidad de Chile <http://www.neruda.uchile.cl/deliadelcarril.htm>; del artículo titulado "Las casas y las esposas de Neruda también son poesía" escrito por Ana María Peppino Barale <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2004/peppino.html> y del libro de Fernando Sáez, "Delia del Carril. La mujer argentina de Pablo Neruda", Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

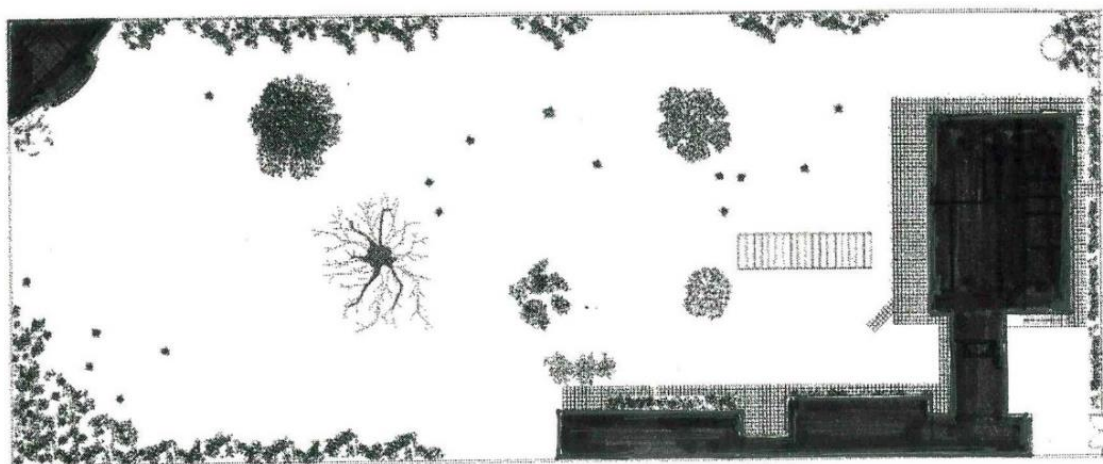
⁴⁷³ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona 2002: Pág. 196.

⁴⁷⁴ NERUDA, Pablo: "Para nacer he nacido", Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona 2002: Pág. 151.

playa, el mar y las vistas sobre el océano. En el caso de La Chascona, la atenta observación del entorno lleva a Neruda a captar aquello que es propio del lugar, en este caso el agua, la vegetación, la topografía y las vistas exclusivas a la Cordillera. No menos interesante es el sitio escogido en Valparaíso, que le condujo a comprar una casa a medio construir. Cualquier ventana de la Sebastiana es como una fotografía de Valparaíso, que evidencia el valor del lugar, su topografía acusada, la ciudad colorida, las vistas lejanas al mar, y que revela qué fue lo que impactó desde el primer momento a Neruda en su afán de buscar las mejores vistas. El jardín de Michoacán como un espacio acotado, de vistas recogidas, frondoso, representa también un contenedor complementario del programa doméstico. A diferencia de sus otras adquisiciones, esta finca tenía una topografía totalmente plana, sin vistas lejanas: lo importante en ella era la naturaleza del patio-jardín, el inmenso castaño, la parra, junto con los aguacateros.



(85) Plano de situación de la finca en la Avda. Lynch Norte en el barrio actual de la Reina.



(86) Plano de emplazamiento de la casa en la actualidad. Para mayor comodidad veremos los siguientes planos de la casa girados 90 grados a la derecha, quedando siempre delante el acceso principal.

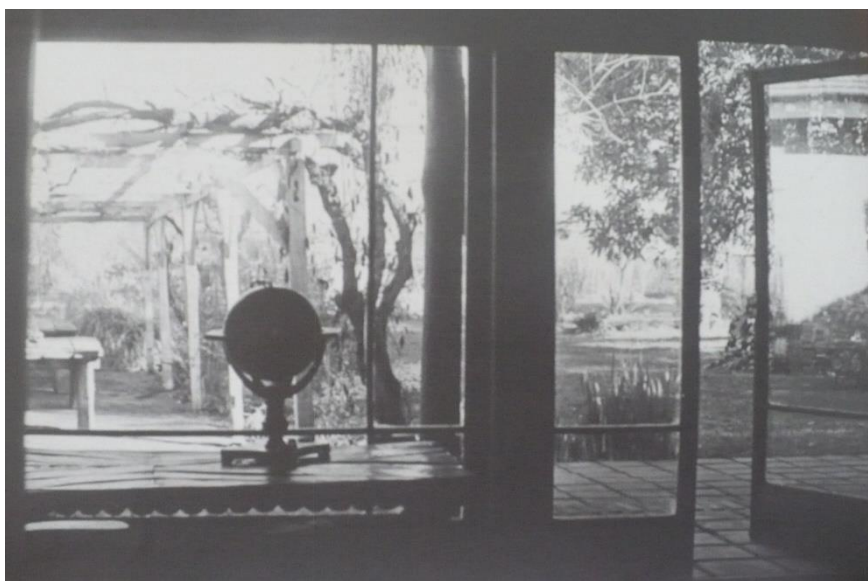
La casa, situada en la parte anterior de la finca, paralela a la fachada principal de la calle, cuenta en la parte trasera con una gran superficie de terreno plantado con árboles frutales, flores y arbustos que, como hemos dicho, Neruda debió de encontrar ya poblada. La orientación de la fachada principal es noreste, con una fachada trasera suroeste con las mejores vistas; fachada sureste por donde tiene lugar la ampliación y fachada noroeste, la menos transformada.

Si nos fijamos en el plano de emplazamiento (fig. (86)), vemos el patio-jardín donde se destaca la clásica parra sobre estructura de madera, perpendicular a la fachada suroeste, que en verano formaba un túnel verde con racimos de uvas, como intuimos en la foto (89). Además de la parra, aparece otro volumen al

fondo de la finca, en la esquina noroeste, el llamado teatro "*García Lorca*".⁴⁷⁵ Los árboles representados en este plano son los viejos aguacateros, el castaño al que llamó "*La Araucanía*",⁴⁷⁶ y arbustos menores. (Fotos (87) y (88))



(87) y (88): Pablo y Delia del Carril. Año 1950 aproximadamente. Se ve lo cuidado del jardín y lo frondoso de los árboles.



(89) Vista desde el salón hacia el patio-jardín trasero con la estructura en madera de la parra. Fotografías de la Fundación Neruda.

En estas fotografías anteriores en blanco y negro se ve un jardín cuidado y pensado para uso y disfrute de sus propietarios y amigos. Y aparecen dos de los cuatro objetos significativos que le dan gran valor semántico a este espacio exterior: la cabeza de Venus apoyada en el suelo en la foto (87) y la parra sobre estructura de madera en la foto (89).

⁴⁷⁵ En honor a Federico García Lorca, Neruda bautiza el anfiteatro que ha construido en el de su casa en La Reina. Por este anfiteatro pasarían grandes personalidades como Violeta Parra (fue una cantautora, pintora, escultora, bordadora y ceramista chilena, considerada una de las principales folcloristas en América y gran divulgadora de la música popular de Chile) y el Ballet Ruso.

⁴⁷⁶ La Araucanía es la Región de Chile central, la IX, entre los Andes y el Pacífico, cuya capital es la ciudad de Temuco.



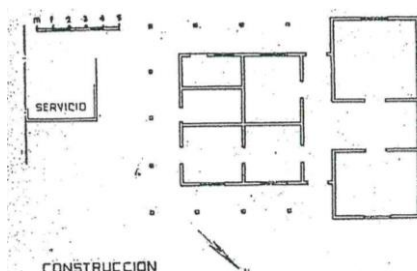
(90) Estado actual del patio-jardín (agosto 2015). Foto donde se aprecia al fondo el teatro y el castaño derrumbado.
 (91) Estado actual del patio-jardín. Foto tomada desde el fondo de la finca. Debería verse la casa, pero hay elementos puestos provisionalmente que impiden su visión.

V.4.1- Historia cronológica de Michoacán. Pablo y Delia en la casa. (1941-1955)

1941. Neruda compra por poder, a través de Graciela Matte (amiga de Delia y Pablo), su primera casa en Santiago, que había visto junto a Delia antes de partir a México.

1943. La Casa Michoacán de los Guindos está situada en una finca de 5000 metros cuadrados de terreno, sita en la Avenida Lynch Norte 164, en la actual comuna de La Reina (fig. (85)). Conocida como casa Michoacán ⁴⁷⁷ por ser residencia en Santiago de Neruda y Delia del Carril tras su llegada de México en 1943. ⁴⁷⁸ Data de principios de siglo, y originalmente sirvió como casa del mayordomo del fundo Los Guindos.

Se trata de una casa similar a las otras de la zona, con gruesos muros de carga y tejado a cuatro aguas, que se situaba a la entrada de una alargada parcela con una amplia zona posterior ajardinada. Esta casa conservó en general su volumen original exterior y se modificaron los espacios interiores, con tres espacios a doble altura que singularizan su diseño. Constaba antes de la remodelación de una logia o pórtico colonial perimetral en tres de sus lados, con una terraza porticada de cara al salón, como se ve en la figura (92).



(92) Plano de la primitiva planta baja de la casa con la logia perimetral vista desde la entrada de la finca. (Francisco González de Canales. Tesis de doctorado. "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959". Capítulo V. Pág. 478.)

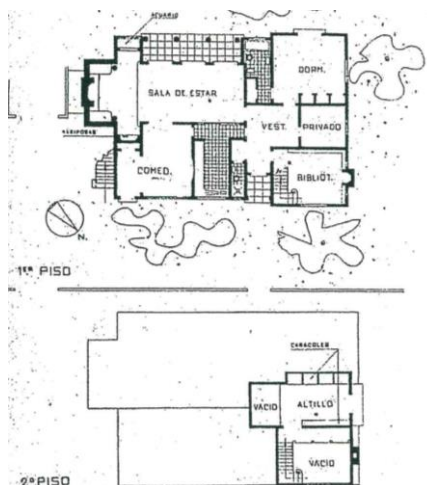
La casa era de construcción ligera, de madera, adobillo y piedra de cobre característica de la zona. Se agregó un altillo para el escritorio de Pablo y una habitación de invitados donde vivió su hermana Laura, e incluso una taberna en el ala lateral izquierda (medianera sureste) de la construcción, que Neruda edificó recordando a las españolas, y que más tarde se transformaría en el taller de grabados de Delia del Carril.

⁴⁷⁷ A la muerte de la primera esposa del poeta, Neruda y Delia se casan y viven algún tiempo en Michoacán, México; por lo que el nombre de esta casa es una simbiosis de estos recorridos que se concretan en un hogar en La Reina. La casa no tiene fecha fija de adquisición, no se ha encontrado a día de hoy ningún documento que certifique su compra.

⁴⁷⁸ Se presupone que la remodelación de la casa será posterior a esta fecha, pues tiene sentido que el poeta iniciara la reforma y ampliación de sus casas al querer reinstalarse en Chile. En 1945 esta casa fue inscrita a nombre del partido comunista, a nombre de "casa propia", para uso de Pablo Neruda y Delia del Carril. Así, esta casa ha quedado al margen de la Fundación Neruda (impulsada por Matilde Urrutia, su tercera mujer), no siendo considerada en la mayoría de los estudios sobre Neruda. Recordemos que tampoco ha sido protegida como Monumento Histórico Nacional.

Se añadieron luego chimeneas, altillo, arcos de medio punto, salas aledañas y hasta un pequeño anfiteatro al fondo del jardín, del cual hablaremos más adelante.

La casa original de Michoacán sufre más que nada remodelaciones interiores, aunque también se fueron construyendo añadidos (como sucede en las otras casas de Neruda), según la necesidad de ampliación y uso, aunque esta vez las modificaciones duraron pocos años y tampoco responden a ningún patrón conocido. Se desconoce cuál fue exactamente la implicación de Rodríguez Arias en estas reformas.⁴⁷⁹



(93) Plano de la primitiva planta baja y primera. Esquema de la reforma. (Francisco González de Canales. Tesis de doctorado. "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959". Capítulo V Pág. 478).

La primera transformación de la casa original fue el cerramiento de la logia perimetral casi en su totalidad, para sumar espacio al interior, así como el cerramiento del salón con una enorme cristalera sobre el jardín (fig. (92)). La planta alta la integran un gran dormitorio y un estudio, entre los tres espacios a doble altura. Los espacios a doble altura son la sala del piano y la biblioteca (conectada con el estudio) con una configuración espacial curiosa, que utiliza una doble pasarela en "L" bifurcada en dos direcciones, sobre la biblioteca y sobre la entrada. Muy novedoso es el trabajo en las escaleras, pasarelas, estanterías, suelos y techos, trabajados en madera oscura, diseño de Pablo Neruda con la intervención de Rodríguez Arias. En el otro espacio a doble altura se construye el dormitorio de invitados, también con la presencia de un mueble de madera en dos alturas. Además de estos tres espacios principales se construye una chimenea-asador en piedra que funciona como un comedor con terminación en madera y mimbre, diseñado por Rodríguez Arias.⁴⁸⁰ (fig. (94))



(94) Chimenea-asador en piedra con un comedor que estuvo "dentro de la chimenea", comedor de madera y mimbre diseñado por Germán Rodríguez Arias.

⁴⁷⁹ Según comentan Pilar Calderón y Marc Folch en su libro "Neruda-Rodríguez Arias. Casa para un poeta", pág. 26, es más que probable la intervención del arquitecto si tenemos en cuenta los documentos que existen en el archivo del Colegio de Arquitectos de Cataluña (levantamiento del estado existente a mano alzada y posterior paso a escala y cuatro fotografías) y si observamos elementos reconocibles en la casa como chimeneas y mobiliario. No obstante, el mismo arquitecto catalán conserva un artículo de 1947 en donde se cita a un arquitecto chileno como autor del proyecto.

⁴⁸⁰ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: Tesis de doctorado. "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959", Universidad de Sevilla, 2006: Pág. 480.

Bajo la dirección del arquitecto español,⁴⁸¹ se le adosaron a la casa muros y arcos de piedra-cobre (materia procedente del sector alto de La Reina) y dos chimeneas a la usanza de Ibiza (España), que proporcionaron a la vivienda una fisonomía sencilla y única.

En el exterior de la casa hay también piezas construidas o diseñadas con gran intención. La primera, que ya hemos nombrado, es una pérgola de madera perpendicular a la cristalera del salón con una parra tras la que aparecía el gran árbol "*la Araucanía*",⁴⁸² a cuya sombra escribió Neruda muchos poemas.

Este espacio exterior o patio-jardín debe entenderse como contenedor complementario del programa interior. Exterior e interior unidos con las vistas y objetos. Así, en el fondo de la parcela, en la esquina

⁴⁸¹ Aunque hemos nombrado ya con anterioridad al arquitecto catalán, queremos extendernos en su biografía en este apartado de la tesis, para unir al arquitecto y al poeta, analizar la primera obra hecha juntos, primer encargo del poeta al arquitecto; con esta casa empieza la amistad entre estos dos grandes personajes.

Germán Rodríguez Arias (Barcelona 1902-1987) fue un activo miembro del grupo de arquitectos del GATCPAC, grupo de arquitectos y técnicos catalanes por el progreso de la arquitectura contemporánea que se funda en 1930. Al mismo tiempo tiene una marcada influencia en el arte ibicenco (Ibiza) que se plasmará en la casa que construye en Ibiza en el año 1935 y en sus diseños en el exilio. A fines de diciembre de 1939 llegan a Buenos Aires un grupo de emigrantes españoles a bordo del Formosa, entre ellos Antonio Rodríguez Romera, Adela Laliga, Vicente Mengod, el profesor Alejandro Tarragó y su hermano, el escultor Claudio Tarragó, Eleazar Huerta, José y Joaquín Machado –hermanos del poeta Antonio Machado– y Germán Rodríguez Arias. La mayoría de ellos continúan camino hacia Chile, donde el arquitecto Rodríguez Arias no tardará en acercarse a la comunidad catalana, de la que procederán la mayor parte de sus trabajos profesionales. Sin embargo, pese a su vasta trayectoria en Barcelona (como sus viviendas de la Vía Augusta de 1932 o las del Edificio Astoria de 1934) no logra revalidar su título, lo que le impide ejercer su profesión de forma independiente, obligándole a presentar su trabajo con la firma de otros arquitectos, uno de ellos es Fernando Etcheverría Barrio, arquitecto exiliado graduado en Madrid con quien firma varios de sus proyectos. Desde el punto de vista estilístico ninguna de las viviendas realizadas en Chile recuerda el lenguaje moderno iniciado en Barcelona e Ibiza, sino que muestran referencias vernáculas o neocoloniales muy simplificadas, frecuentes en los suburbios residenciales de la clase media y alta de Santiago. La vida del arquitecto y diseñador encontrará sus mejores momentos en las tertulias con sus amigos catalanes Arturo Soria, Roser Bru, Pere Quart, Jordi Aguilar y Cristian Aguadé, algunos de los cuales también serán socios y clientes de sus proyectos más interesantes. El tradicional café Miraflores, obra de Rodríguez Arias y Fernando Etcheverría, y abierto por Pablo de la Fuente y su mujer Nina Yáñez, se constituirá en uno de los espacios predilectos de reunión de este grupo. La influencia del GATCPAC se puede apreciar en algunos proyectos de pequeñas construcciones de madera y piedra o los muebles basados en el uso de materiales fácilmente obtenibles en Chile como madera, fibras vegetales y cuero. Es importante recordar el "refugio tipo Cabin's" para Antonio Padrón Las Condes (1952), el refugio de montaña para Juan Kochen (1948), o los bungalows Acuña. En el año 1942, el arquitecto junto al escultor Claudio Tarragó y Cristián Aguadé –entonces esposo de la destacada pintora Roser Bru– crean "Muebles Sur" que se consolidaría en torno a la propuesta de un mobiliario en serie de apariencia artesana y gusto moderno, de inspiración mediterránea en madera de pino (abundante y de poco uso en el Chile de esos tiempos) basado en los diseños de Rodríguez Arias y el talento para los negocios de Cristian Aguadé. El trabajo en el café *Miraflores* llamó la atención de sus habituales como Pablo Neruda, quien le contrató para la rehabilitación de su casa en Santiago (1943-45), las primeras ampliaciones de la casa de Isla Negra (1943 y 1945) y posteriormente de La Chascona (1952-56); en ese momento todas ellas eran de mayor importancia para Rodríguez Arias y siguen siendo fundamentales a la hora de entender el proceso de adaptación del arquitecto a Chile, a pesar de haber sido modificadas por Neruda. La producción de Rodríguez Arias en Chile se basa en gran medida en la última arquitectura que el catalán había realizado en Ibiza y que se desligaba paulatinamente de la desarrollada en Barcelona a inicios de la década de 1930. Rodríguez Arias había sido el miembro del GATCPAC que más en serio se había tomado el encuentro propuesto por Le Corbusier entre lo moderno y lo vernáculo en obras como la villa Mandrot, la villa en Mathes o la casa Errázuriz; el resultado de este empeño se ve reflejado en el órgano difusor del grupo, A.C. *Documentos de la Actividad Contemporánea*, en la que se dedican varios números a la arquitectura popular del mediterráneo. En A.C. Nº 6 se publicará también el artículo "Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica", atribuido a Germán Rodríguez Arias, donde se muestra la creencia profunda en la idea de que la arquitectura popular del Mediterráneo es esencialmente moderna. El paralelo construido a este escrito es la casa que Rodríguez Arias proyectó en San Antonio (Ibiza, 1935): un solo volumen cúbico sobre un zócalo de mampuesto de piedra con dos grandes terrazas en los flancos longitudinales del salón. La construcción es tan parca en medios que parece efectivamente una arquitectura vernácula más, casi siguiendo a rajatabla su idea expresada en la revista A.C. de que Ibiza no necesita arquitectura moderna. Para Rodríguez Arias, en Ibiza arquitectura, tierra y modernidad parecen estar tan orgánicamente relacionados que no se puede separar uno del otro sin traicionarse mutuamente. En 1943 se encuentra con el poeta Pablo Neruda, en quien encontrará no solamente a un cliente sino a un gran amigo. Neruda le encarga modificaciones en la casa Michoacán, y la primera ampliación de una pequeña construcción en piedra situada en Isla Negra que ya hemos explicado. Asimismo, Neruda le pide que se haga cargo de los muebles para completar un interior que es, en sí mismo, un gran mueble dispuesto a alojar los objetos más extravagantes, los sonidos, los gestos y las historias del poeta y sus amigos; de ese proceso surgen la butaca "Isla Negra" o la silla "Catalana". A partir de entonces, el arquitecto catalán participará de todas las iniciativas constructoras del poeta. El gran desafío para el arquitecto catalán fue proyectar espacios para un cliente con gran creatividad, apasionado, inquieto, detallista y exigente, pero a quien debía ordenarle las ideas, asumiendo la peculiaridad del poeta. En el libro "Casas para un poeta", los arquitectos Pilar Calderón y Marc Folch así lo describen: "Esta dinámica, lejos de incomodar o de condicionar el trabajo de proyectar, es el impulso de una arquitectura en donde cabe todo, en donde ninguna idea, por rara o extravagante que parezca, quedará arrinconada. El arquitecto le dará medida, forma, estructura, con el mismo ánimo, si es posible, que el de su cliente". Será en 1952, iniciada la relación con Matilde Urrutia, cuando Neruda le encarga la construcción de la casa al pie del Cerro San Cristóbal, bautizada como "La Chascona". Las perspectivas y plantas a mano alzada de Germán Rodríguez Arias, aún orientarán la reforma del estudio de "La Chascona" y, también marcarán el estilo de intervención que Neruda emprenderá también en "La Sebastiana". Rodríguez Arias llegará a visitarla, pero su reforma se efectuará después de su partida hacia Ibiza en 1957. Tras la despedida, arquitecto y poeta no se volverían a encontrar, o al menos no hay constancia de nuevas reuniones. En 1972, Neruda –enviado por Salvador Allende a París en calidad de embajador– sellando treinta años de amistad y mutuo respeto, le hará llegar un libro con una dedicatoria: "al único chilibizeño existente".

Resumen del artículo de Francisco González de Canales (abril de 2009). "Piedra en la piedra: La arquitectura cordillerana de Germán Rodríguez". ARQ (Santiago de Chile) (71): 80–83 Versión On-line ISSN 0717-6996 e información Fundación Neruda.

⁴⁸² El castaño "*Araucanía*" fue arrancado hace unos años a raíz de una tormenta que azotó la ciudad de Santiago. Hoy en día queda parte del tronco in situ.

noroeste, aparece un teatro-asador de nueva planta. El teatro se construyó con una base o zócalo de piedra sobre el que se levantó un suelo de tablones sin tratar, en cuyo flanco izquierdo se sitúa una esbelta escalera de caracol de madera por la que se accede a un mástil pensado para exponer carteles o banderas, mientras que a su lado derecho aparece una ventana con contraventana abatible a modo de taquilla. Flanquean el escenario dos grandes troncos que soportan un tejadillo de tablones de madera y una ligera pérgola que da sombra a la escena.⁴⁸³ Finalmente, en el interior del teatrillo, y hecha toda de mampuesto de piedra, se coloca el asador (Ver fotos (95) (96) (97) y (98)).



(95) Teatro Federico García Lorca en Michoacán. Década de los 40. Fotografía Fundación Delia del Carril.



(96) Teatro Federico García Lorca en Michoacán reformado en 2006. Foto en la actualidad 2015.

*"Al fondo de la quinta y proyectado contra un rincón en que se juntan dos gruesos muros de adobe, levantó el poeta su mejor creación, un teatro al aire libre con camarines en el proscenio. Uno de los camarines tiene dos literas sobrepuestas para nuevos alojados. Entramos en él y están las camas listas para ser usadas, con sus blancas sábanas, con sus gruesas colchas, hasta con un libro en el velador".*⁴⁸⁴ Esta descripción pertenece al

⁴⁸³ Los dos grandes troncos que flanquean el escenario fueron encontrados por Neruda en una parcela cercana.

⁴⁸⁴ BOIZARD, Ricardo: "Patios interiores", Nascimento, Santiago de Chile, 1948. Ricardo Francisco de Borja Boizard Bastidas (Constitución, 4 de octubre de 1903-Peñaflor, 7 de agosto de 1983) fue un académico, escritor, periodista, diplomático y político chileno. Diputado por la Falange Nacional y embajador de Chile en Yugoslavia de 1951 a 1952. En su labor como escritor redactó 15 obras entre 1929 y 1974. Como periodista fue columnista y redactor en varios periódicos de la época, especialmente durante 1962, cuando fue columnista en el diario Clarín bajo el seudónimo de Picotón, con el que firmaría también sus obras posteriores.

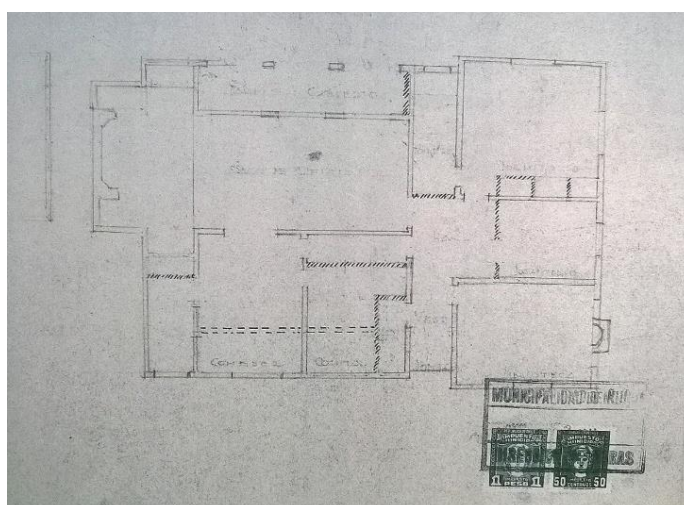
libro de Ricardo Boizard "Patios interiores", donde incluye una extensa descripción de la casa Michoacán, de sus objetos, moradores y de la vida y acontecimientos que suceden en ella.⁴⁸⁵



(97) y (98) Detalles de uno de los apoyos de la cubierta, con el tronco de árbol sobre basa de piedra y la cercha metálica. Fondo de la escena de piedra y asador. Teatro Federico García Lorca en Michoacán en la actualidad 2015.

Las últimas reformas realizadas en 2006 en el teatro (escena y graderío) se enfocaron con el fin de resolver daños estructurales de emergencia, por lo que se optó por soluciones y materiales que pretendían ser temporales. Esta es la mejor explicación del desafortunado resultado final: los escasos recursos económicos y la urgencia por mantener en pie el teatro. Sin embargo, pasados nueve años la cercha metálica colocada, la cubierta de chapa traslúcida en la escena y los muros sin acabado siguen allí. La temporalidad parece haberse hecho definitiva, la intervención solo ha respetado los dos árboles sobre basa de piedra que enmarcan la escena (Comparar foto (95) y (96)).

1944. La referencia que tenemos de las obras que se iban a acometer en el año 1944 son la solicitud dirigida a la Municipalidad de Ñuñoa, junto con la descripción de materiales y presupuesto y algún plano adjunto, facilitado por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo en el año 2015 (Fig. (99) y (100)). Son obras menores de refacciones y pequeñas transformaciones como abertura de algún vano, cambio de solerías, enlucidos, colocación de cielo rasos o falsos techos, sustitución de ventanas y mejora en las instalaciones.



(99) Plano de planta que acompaña la solicitud de obras con las reformas planteadas en 1943. Se adjunta también un plano del alcantarillado y posición de la fosa séptica que no hemos incluido por su poca visibilidad.

⁴⁸⁵ Ver también OLIVARES Briones, Edmundo: "Pablo Neruda. Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III. (1940-1950)", Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2004: Págs. 601-604.

Formulario N.º 6

Municipalidad de Ñuñoa

Dirección de Obras Municipales

Estampilla Fiscal \$ 2.-

Solicitud de { reparación de edificios
alteración

14442

Señor Reyes

(Nombre del propietario o representante autorizado) domiciliado en

calle Al. Lynch No. 164, a Ud. respetuosamente

Expongo: { reparar el edificio de mi propiedad destinado a casa habitación
alterar

ubicado en la calle Al. Lynch No. 164 a fin de destinarlo a casa habitación

El edificio pertenece a la clase de edificación y los trabajos que

deberé efectuar, son los siguientes:

Reparaciones o Alteraciones:

En los cimientos cambrar y restituirlos

En las murallas alterarlos

En los tabiques alterarlos

En los suelos cambrar piso en parte

En la techumbre modificar pendiente

Ampliaciones proyectadas:

Clase de edificación casa habitación

Superficie edificada 12 m.²

Me permito acompañar a esta solicitud, los siguientes documentos:

I.—Plano de edificio existentes: { Plantas—Elevaciones—Secciones—Instalación de alcantarillado—Instalación de agua potable—Instalación de luz eléctrica—Plano Secciones—

II.—Plano del edificio con indicación de las reparaciones y alteraciones por efectuar: A

III.—Plano completo de las ampliaciones proyectadas en la clase de edificación

Plantas—Elevaciones—Secciones—

Plano de alcantarillado—de Agua potable—de Luz eléctrica.

Detalles

Especificaciones detalladas A

Presupuesto detallado A

Arquitecto autor de los Planos [Firma]

Firma del Propietario [Firma]

2 de Febrero de 1944

Presupuesto y Especificaciones

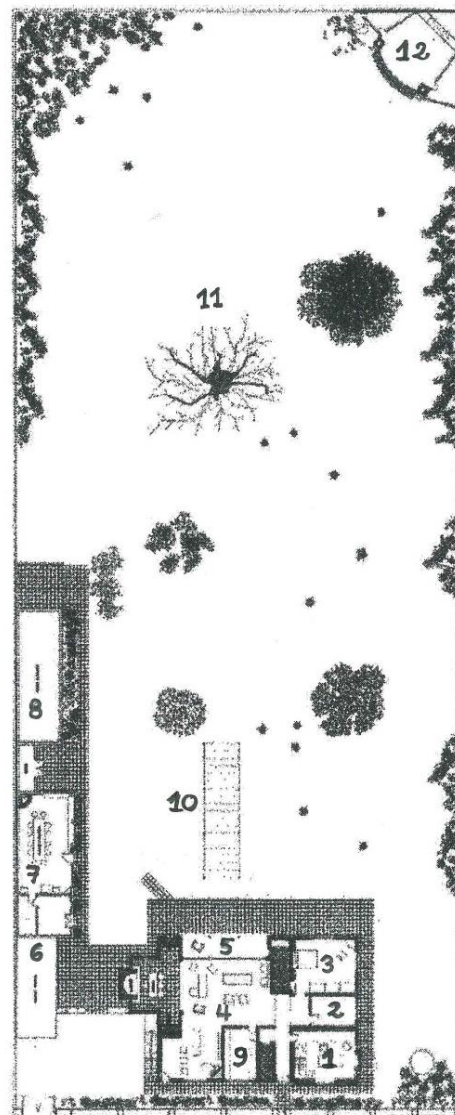
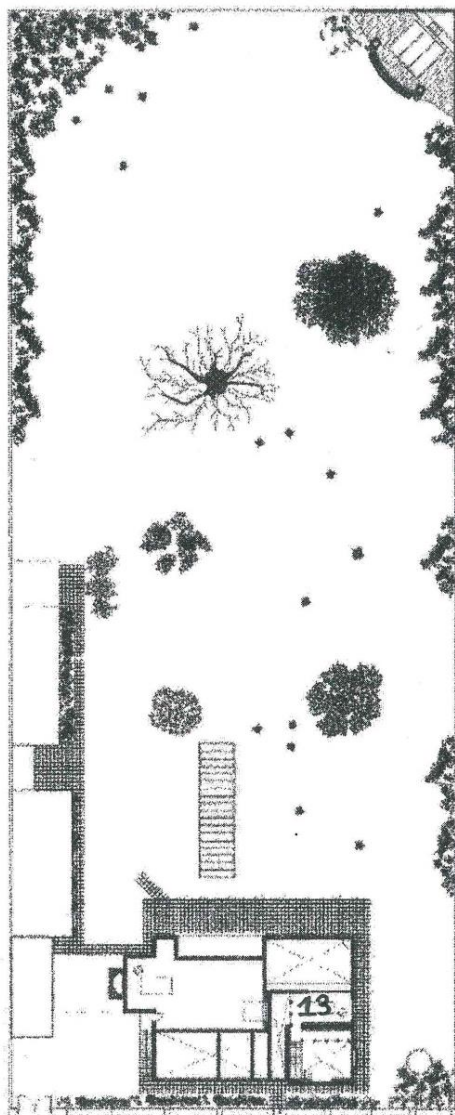
Para refacciones y transformaciones en la propiedad de don F. Herada, Reñatall Reyes, Av. Lynch 164, Ñuñoa.

1. Levantar 2 tabiques colocando vigas maestras y pilares fijos en pino			\$ 1.000.-
2. Abrir 6 vanos de 0,85 x 2,20			600.-
3. Tabiques adobe y alambre	Ml. 20 a \$ 120.-		2.400.-
4. Revoque de barro y platabado a la cal interiores	M2. 307.-	10.-	3.070.-
5. Guardapolvos de pino y junquillo	Ml. 102.-	7.-	714.-
6. Cornisa de 2 miembros	" 120.-	10.-	1.200.-
7. Embalsados	M2. 24.-	50.-	1.200.-
8. Guardapolvos baldosas	Ml. 37.-	12.-	444.-
9. Piso pastelones de 15x30 "Los Leones" sobre cama ripio	M2. 45.-	60.-	2.580.-
10. Correr vanos de 0,80 x 2,45	" 4.-	50.-	240.-
11. Pilastras puertas y ventanas	Ml. 165.-	10.-	1.650.-
12. Centros de 1,1/2 puertas y ventanas	" 21.-	20.-	420.-
13. Revestir en madera de pino de 3/4" los closets	M2. 18.-	40.-	720.-
14. Revisar totalmente techumbre cambiando tejas averiadas sacar planchas de sino y cambiarlas por tejas variando pendiente	G1. 22.-	45.-	2.000.-
15. Entablar al actual altitillo	M2. 22.-	45.-	990.-
16. Tabiques id. forrarlos en pino 3/4" id.	M2. 36.-	40.-	1.440.-
17. Cielos planchas de yeso	" 28.-	20.-	560.-
18. Escalera sin contrapisos			1.000.-
19. Pasamanos y barandillas con balaustradas de tavia resortada	Ml. 15.-	40.-	600.-
20. Muro exterior forrarlo en laurel machihembrado de 1"	M2. 96.-	45.-	4.320.-
21. Revestimiento cielo en pino de 1/2"	" 30.-	50.-	900.-
22. Puertas en pino de 0,8 x 2,10 (7) ventanas de 0,70 x 70 (4)			
23. Puertas vitreadas de 2,45 x 1,80 (1) id. de 2,20 x 1,80 (8)			
24. Ventana de 2 x 1,20 (1) con cerrajería colocada			
25. Vidrios sencillos	" 33.-	60.-	9.578.-
26. Pintura muros óleo 3 manos	" 92.-	10.-	1.920.-
27. Pintura marcos óleo 3 manos	" 60.-	15.-	900.-
28. Acetado, puertas ventanas y revestimientos maderas interior	" 87.-	6.-	522.-
29. Pintura exterior óleo 3 manos muros de madera	" 96.-	15.-	1.440.-
30. Pintura total puertas y ventanas exterior 2 manos	" 55.-	10.-	530.-
31. Reboque exterior y ponchado cal	" 50.-	10.-	500.-
32. Gradas en ladrillo aprensado	Ml. 7.-	50.-	350.-
33. Chimenea en ladrillo quemado	G1. 2.000.-		2.000.-
34. Instalación cañerías gas sin medidor			2.500.-
35. Arreglo instalación eléctrica existente embutiendo bajadas y separándola en 2 circuitos. Se consultan 10 centros, 2 apliques y 6 enchufes			3.000.-
36. Prolongar cañerías agua potable para alimentar artefactos consultados			2.600.-
37. Instalación del servicio de timbres con 2 sistemas			700.-
38. Seguro y leyes sociales			500.-
39. Instalación de faena			1.000.-
Total.....\$			56.900.-

Santiago, 2 de Feb de 1944.

Nota: plus por mano de obra

(100) Solicitud de obras para Michoacán en el año 1944 acompañada de presupuesto y especificaciones que nos da información de los materiales empleados y reformas hechas.



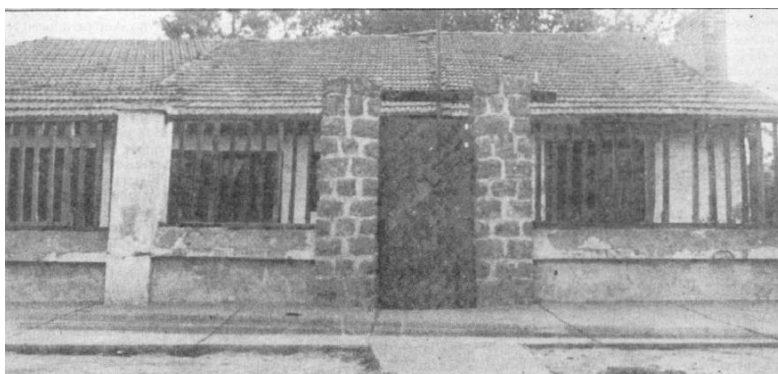
(101) Planos de la distribución interior de la casa en los años 50. Planta baja a la derecha y primera a la izquierda, con las tres dobles alturas en la biblioteca, sala del piano y dormitorio. Dibujos de Francisco González de Canales sobre las plantas levantadas por Carlos Durán. Fundación Delia del Carril.

Planta baja

Planta primera

1. Biblioteca a doble altura
2. Estudio
3. Dormitorio
4. Salón-chimenea-asador-comedor-sala del piano
5. Porche cubierto
6. Bar/Bodegas
7. Sala-comedor
8. Dormitorios invitados
9. Cocina
10. Parra
11. Araucanía
12. Teatro "García Lorca"

13. Altillo. Cuarto de caracolas.



(102) Fachada principal de Michoacán. Años 50. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.

(103) Fachada principal de Michoacán, estado actual. (El autor, agosto 2015)



(104) Fachada principal de Michoacán. Neruda posando en la puerta de entrada a la parcela. Año 1945. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.

(105) La segunda foto es el estado actual. La entrada a perdido toda su prestancia y proporción. La acera queda por encima de la puerta, falta una hilada de piedra en la cabeza de los pilares y la puerta es de tablones finos muy precaria.



(106) Fachada principal de Michoacán. Neruda posando junto a la bodega. Año 1945. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.



(107) La segunda foto es el estado actual. Se mantienen las volumetrías, materiales, con el espacio intermedio que hemos llamado en la descripción arcada-porche y la escalera exterior que da acceso a la que fue habitación de la hermana del poeta, Laura.



(108) Fachada oeste de Michoacán. La menos transformada y mejor conservada, donde aparecen las ventanas de la biblioteca, estudio y altillo con balcón y ventana del dormitorio principal. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.



(109) La segunda foto muestra el estado actual 2015.

1952. En este año la casa estaba ya modificada y en pleno uso, pues hay muchos escritos y referencias de amigos que pasaron por ella y cuentan sus experiencias. Dice el escritor Ricardo Boizard: *"La casa se modificó para cobijar libros y colecciones, para recibir amigos que allí gozaron de la generosa hospitalidad de la pareja, para celebrar reuniones bohemias, para hospedar vagabundos y artistas. El comedor es grande y apropiado para recibir a mucha gente; para llegar a él es necesario atravesar el jardín en el que, dicen los que recuerdan, aturdían los graznidos destemplados de los ararás traídos de Brasil. Cuando la casa era habitada por Delia y Pablo les acompañaban la colección de caracoles procedentes de los mares más recónditos,*

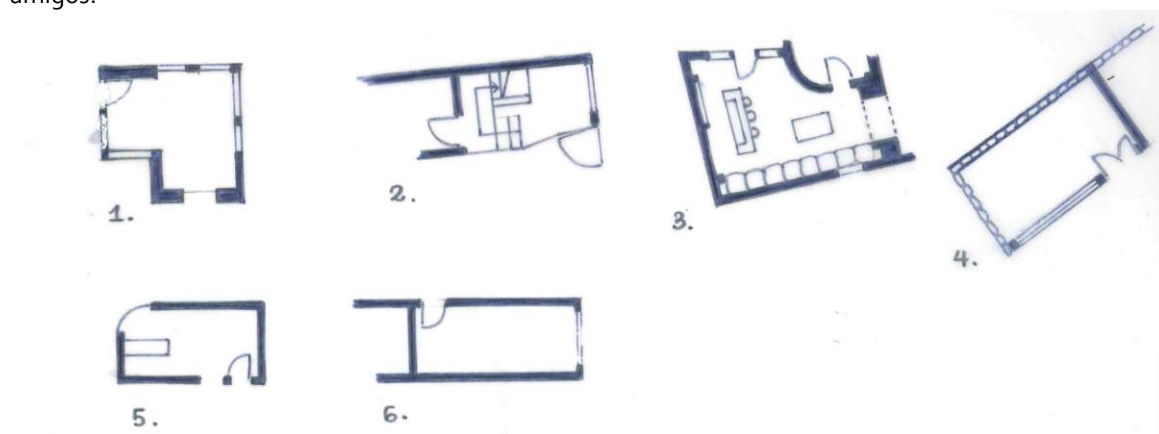
acumulada con paciencia amorosa como si el coleccionista quisiera tener el sonido de todos los mares acompañándolo mientras escribía..."⁴⁸⁶

El ejercicio de pensar lugares estratégicos para guardar sus objetos más queridos creemos que se inició en esta primera casa. Recordemos que Neruda llegó a crear no solo muebles y vitrinas para sus objetos, sino también a construir espacios específicos para algún objeto singular como "el caballo" en Isla Negra. También modificó la forma de alguna estancia, como el salón en la Sebastiana, para que su pequeño caballo pareciera parte de un carrusel imaginario (fig. (72), (73), pág. 188). En esta casa se preocuparía por aportar mobiliario específico para algunas estancias con diseños muy reconocidos⁴⁸⁷, como las sillas y estanterías de madera.

Y serán las distintas bibliotecas y escritorios, los espacios estratégicos y pensados para guardar sus libros, estancias que encontramos en cada una de sus casas con diversas formas. Cada una de sus casas contiene un espacio singular destinado a biblioteca; espacio que podía ser alargado, de doble altura, pequeño, grande, siempre acabado con materiales cálidos y con chimenea. El primer espacio escogido para biblioteca y su diseño interior fue precisamente el que el poeta definió en Michoacán. Los libros tenían acogida preferente, y en ella se acomodaban viejos pergaminos y singulares ediciones de la literatura universal. En los estantes, figuras del arte indígena mexicano, peruano y chileno.⁴⁸⁸

Lugar especial tenía en esta casa el espacio destinado a taberna en el ala lateral de la construcción, que Neruda construyó recordando a las españolas. *"Una característica de la casa de Neruda es que a cada momento y donde menos se piensa aparece un cuarto de alojados. Junto a la taberna hay uno también... En ese cuarto ha estado en pijama toda América"*.⁴⁸⁹

Isla Negra también tuvo un espacio dedicado a reuniones, con una barra, grandes ventanales abiertos al mar y profusión de botellas de colores en estanterías de cristal. La Chascona cuenta con otros tres espacios dedicados a bar. El volumen 1 contiene el pequeño bar-mueble situado bajo la escalera junto al salón con ventana y estanterías de cristal. En el volumen 2 hay otro espacio que precede al alargado comedor para cumplir la función de bar o cantina. En este caso, con una barra metálica y gran profusión de objetos de cantina. En la última ampliación de la casa, construye en lo que hemos llamado volumen 3 una pieza especial, rectangular, con vistas al jardín para el uso de bar. Finalmente, la Sebastiana cuenta con un espacio independiente del salón dedicado a bar. Todos estos espacios se caracterizan por no ser muy amplios. Más bien parece que se buscaban las pequeñas dimensiones para la cercanía con los amigos.



(110) Plantas de la taberna-bar en las casas del poeta. Sin escala. 1. Bar Isla Negra. 2. Bar bajo la escalera la Chascona (volumen 1). 3. Bar en la Chascona (volumen 2). 4. Bar en la Chascona (volumen 3). 5. Bar en la Sebastiana. 6. Taberna en Michoacán.

⁴⁸⁶ OLIVARES Briones, Edmundo: "Pablo Neruda. Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III. (1940-1950)", Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2004: Págs. 601-604.

⁴⁸⁷ La mayoría del mobiliario sería encargado a "Muebles Sur", empresa fundada por Cristián Aguadé, Claudio Tarragó y Germán Rodríguez Arias en 1944.

⁴⁸⁸ Cuando hagamos el análisis espacial de Michoacán, en el apartado de espacios interiores profundizaremos en las cuatro bibliotecas pensadas por Neruda.

⁴⁸⁹ BOIZARD, Ricardo: "Patios interiores", Nascimento, Santiago de Chile, 1948.



(111) Bar de Isla Negra (1958-1965)



(112) Bar de Isla Negra (1958-1965)



(113) Bar de La Chascona. Volumen 2 (1957)



(114) Bar de La Chascona. Volumen 1 (1953-1956)



(115) Bar La Chascona. Volumen 3 (1957-1958)



(116) Bar de La Sebastiana (1959-1961)

V.4.2.- Michoacán habitada solo por Delia del Carril (1955-1989)

1955. Con la separación de la pareja, Neruda abandona definitivamente la casa de Av. Lynch y se traslada a vivir a caballo entre Isla Negra y La Chascona, ahora con su tercera mujer Matilde Urrutia. Se lleva consigo una colección de más de quince mil ejemplares de caracolas de mar y de cinco mil libros que finalmente dona a la Universidad de Chile. Los estantes quedan vacíos y solo se salva una colección de mariposas ⁴⁹⁰ y una pecera. Aun así, la casa queda llena de trazas y pistas de su morador. Delia abandona la casa y viaja al extranjero.

⁴⁹⁰ Ver figs. 142 y 143.

1960. Al comienzo de la década de los sesenta Delia regresa a Santiago, recupera la Casa Michoacán y la repara y acondiciona conforme a sus nuevas necesidades. Transforma el antiguo bar en lugar de trabajo y se inscribe en el taller de Nemesio Antúnez, donde continúa desarrollando y perfeccionando su técnica de grabado. Representa de un modo recurrente caballos, reminiscencia quizá de aquellos potros semisalvajes de la estancia paterna.⁴⁹¹ En sus últimos treinta años de vida logró el reconocimiento a su trabajo, que pasa del grabado al dibujo en carbonilla. Expuso en Santiago, en diversas ciudades latinoamericanas y en Moscú.

1971. Cuentan sus amigos que cuando veía por televisión cómo el poeta recibía el Premio Nobel de Literatura se preguntó si alguna vez la había querido. La respuesta debe buscarse en los propios versos del poeta: "*Amores*".

Delia I

Delia es la luz de la ventana abierta
a la verdad, al árbol de la miel,
y paso el tiempo sin que yo supiera
si quedó de los años malheridos
sólo su resplandor de inteligencia,
la suavidad de la que acompañó
la dura habitación de mis dolores.

Porque a juzgar por lo que yo recuerdo
donde las siete espadas se clavaron en mí,
buscando sangre,
y me brotó del corazón la ausencia, allí,
Delia, la luna luminosa
de tu razón apartó mis dolores.

Desde allí,
como el aroma que dejó la rosa
en un traje de luto y en invierno,
así de pronto te reconocí
como si siempre hubieras sido mía
sin ser, sin más que aquel desnudo vestigio
o sombra claro de pétalo
o espada luminosa.

La guerra llegó entonces:
tú y yo la recibimos a la puerta:
parecía una virgen transitoria
que cantaba muriendo
y parecía hermoso el humo,
el estampido de la pólvora azul sobre la nieve,
pero de pronto
nuestras ventanas rotas,
la metralla entre los libros,
la sangre fresca.

Ya vienen
por la puerta
De Madrid
los moros,
entra Franco en su carro de esqueletos,
nuestros amigos
muertos, desterrados.

Delia, entre tantas hojas
del árbol de la vida,

⁴⁹¹ FUNDACIÓN Pablo Neruda, "Boletín de Primavera", 1989: Págs. 7-8.

tu presencia
en el fuego,
tu virtud
de rocío:
en el viento iracundo
una paloma.

1973. La "*Hormiguita*", siempre rodeada de gente, continúa trabajando. Supera también la noche siniestra que abatió Chile con el golpe de las fuerzas armadas, resiste las continuas revisiones militares de la casa Michoacán y de sus inquilinos, vence el dolor por la muerte de Salvador Allende y por la destrucción de un gobierno y de una dirección política e ideológica por la que había luchado. Con la muerte de Neruda, el 23 de septiembre de 1973, se cierra definitivamente una etapa de su larga vida.

1985. Michoacán queda dañada por el terremoto que afectó gravemente las regiones de Valparaíso, Libertador Bernardo O Higgins, el Maule, del Bío Bío, Araucanía y Región Metropolitana.

1989. El 26 de julio de 1989 muere Delia en Santiago, dos meses antes de cumplir 105 años, en la Casa Michoacán. Allí siguen sus cenizas. Tras su muerte, la casa se sometió definitivamente al abandono. El tiempo y el deterioro se hicieron patentes en Michoacán, que ya había quedado en muy mal estado tras el terremoto del año 85.

1997. El gran homenaje a Delia del Carril, la mujer comprometida y artista solidaria, lo organizaron en 1997 escritores, artistas, pintores, actores y, en general, el mundo del arte santiaguino, que se unieron para impulsar la vieja idea de reconstruir Michoacán de Los Guindos y crear allí un espacio para las manifestaciones artísticas independientes y tradicionales de la capital chilena. Importantes mecenas permitieron iniciar las primeras labores de restauración y limpieza de esa propiedad que Luis Corvalán, entonces secretario del Partido Comunista, legó a la comunidad artística al morir Delia.

Por su importante peso histórico, se creó en 1997 la Corporación Delia del Carril, entidad que restauró la casa junto a arquitectos, escritores y jóvenes estudiantes voluntarios, quienes, junto al apoyo de los intelectuales que vivieron la época de oro de Michoacán, aportaron los fondos para mejorar la estructura de la casa. Restauraron techos, escaleras y pisos, despejaron el jardín que se había vuelto selva, arreglaron el antiguo escenario del patio. La casa fue reparada y reacondicionada con dos chimeneas y un altillo, además de la construcción de dependencias como un bar y pequeñas habitaciones de alojados.

La Casa Museo y Centro Cultural se ha constituido en espacio cultural y social en La Reina. En ella se alberga una importante colección de obras de Delia del Carril y de quienes donaron obras para su exposición en este espacio. Se conserva aún parte importante de los bocetos originales de la obra de esta artista, así como sus grabados en cobre que aún no han sido expuestos. Su casa, su dormitorio y la que fuera la biblioteca de Neruda también se expusieron en 1997 al público, y ha recibido importantes donaciones de libros que aguardan a ser clasificados debidamente para su uso en sala de quienes deseen visitarla.

La sala que albergaba el taller de Delia fue destinada a reuniones de organizaciones vecinales, juveniles y de juntas de vecinos. Su gran patio-jardín interior se ha provisto de una carpa de más de 200 metros cuadrados para diversas actividades como seminarios, cursos de pintura, exposiciones, encuentros internacionales, cenas de camaradería, entre otras. En el teatro Federico García Lorca se han realizado conciertos, lectura de poesía, encuentros literarios, charlas, conmemoraciones, obras de teatro, entre otras. Sus usuarios son las agrupaciones de vecinos de la comuna, la sociedad de escritores de Chile (SECH), colegio de profesores, federaciones de estudiantes, agrupaciones artísticas, compañías de teatro, etc.

2002. El 30 de marzo de 2002 se inauguró nuevamente la Casa y Museo "*Delia del Carril*" después de una etapa en que permaneció cerrada. Fue entonces cuando José Balmes, premio nacional de Artes y presidente de la fundación, resaltó la gran importancia de este centro para el desarrollo cultural del país, debido a que rescata una época de gran libertad pensadora y creadora.⁴⁹²

2006. La casa se restauró nuevamente en 2006 por el arquitecto chileno Carlos Durán. Entonces el teatro García Lorca, realizado todo en madera y piedra y que había desaparecido casi por completo, se reparó

⁴⁹² Página Fundación Delia del Carril. <http://www.emol.com/noticias/magazine/2002/03/30/82037/inauguran-casa-de-la-cultura-y-museo-delia-del-carril.html>

con cerchas metálicas, bloques y cubierta con chapa traslúcida, desvirtuando completamente su valor (ver figs. (96)(97)(98) págs. 208 y 209). Esta rehabilitación contó con bajísimos fondos, lo que dio lugar a resultados tan pobres. Se resolvieron además otros problemas urgentes: el peso de la cubierta y la infiltración de la lluvia habían dañado la estructura del techo y los cielos rasos de yeso de la casa; la tabiquería de adobillo se encontraba cuarteada y sus ventanas de fino pillaje habían cumplido ya su vida útil. El balcón del escritorio del poeta, orientado al noreste, no resistía ningún peso. El patio-jardín estaba abandonado y costó trabajo descubrir el sendero de piedra-cobre que conducía al escenario situado al fondo de la parcela, que escondía sus ruinas tras un bosque natural de bambú.⁴⁹³

V.4.3.- Historia de la casa protegida como Inmueble de Conservación Histórica (2010)

2010. El Modificado Plan Regulador Comunal de la Reina, publicado en el Diario Oficial Nº 39.758 de 9 de septiembre de 2010, recoge la casa Michoacán como "*Inmueble de Conservación Histórica*" con nº 9 de identificación en la tabla ICH (Fig. (117),pág. 221). Un Plan Regulador es un Instrumento legal que permite ordenar las distintas actividades que se desarrollan en una comuna (municipio o ayuntamiento) a través de un conjunto de reglas y normas (traducidas en un plano, una ordenanza local y una memoria explicativa) sobre la exigencia de higiene y seguridad en los edificios y espacios urbanos, y normas que aseguren una buena relación funcional entre las zonas habitacionales, de trabajo, de equipamiento y de esparcimiento. Permite ordenar la manera en que se edificará y desarrollará el área urbana de una comuna, proyectándose en un plazo de aproximadamente 20 años.

Como hemos referido en el apartado I.3.2.-: "*Protección legal del patrimonio construido urbano. Instrumentos e Instituciones*" (págs.55-63), el patrimonio urbano chileno se rige a través de dos instrumentos normativos distintos que deben actuar coordinadamente y complementarse para proteger y gestionar el patrimonio urbano. Uno es la Ley Nº 17.288 (1970) de Monumentos Nacionales, que depende del Ministerio de Educación; el otro, la Ley General de Urbanismo y Construcción (LGUC), de 1975, que actúa a través del Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Las disposiciones contempladas en la Normativa de Urbanismo y Construcciones (Ley General de Urbanismo y Construcciones LGUC) y su Ordenanza General (OGUC) facultan a los Planes Reguladores Comunales (PRC) para señalar los Inmuebles y Zonas de Conservación Histórica (ICH y ZCH), en relación a las condiciones y características que establece el artículo 2.1.18⁴⁹⁴ y 2.1.43⁴⁹⁵ de dicha Ordenanza General.

⁴⁹³ Información recogida en la Memoria anual del 2010 de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo creada en 2006. La Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo es una Institución sin fines de lucro que tiene como objeto la creación, la investigación, difusión, desarrollo, educación y promoción de la cultura material e inmaterial, llevando a cabo programas estables y públicos para cumplir con su finalidad.

⁴⁹⁴ Artículo 2.1.18 de la LGUC. Los instrumentos de planificación territorial deberán reconocer las áreas de protección de recursos de valor natural, así como definir o reconocer, según corresponda, áreas de protección de recursos de valor patrimonial cultural. Para estos efectos, se entenderán por "áreas de protección de recursos de valor natural" todas aquellas en que existan zonas o elementos naturales protegidos por el ordenamiento jurídico vigente, tales como: bordes costeros marítimos, lacustres o fluviales, parques nacionales, reservas nacionales y monumentos naturales. En los casos indicados en el inciso anterior, los instrumentos de planificación territorial podrán establecer las condiciones urbanísticas que deberán cumplir las edificaciones que se pretendan emplazar en dichas áreas. Estas condiciones deberán ser compatibles con la protección oficialmente establecida para dichas áreas. Se entenderán por "áreas de protección de recursos de valor patrimonial cultural" aquellas zonas o inmuebles de conservación histórica que defina el plan regulador comunal e inmuebles declarados monumentos nacionales en sus distintas categorías, los cuales deberán ser reconocidos por el instrumento de planificación territorial que corresponda. Tratándose de áreas de protección de recursos de valor patrimonial cultural, los instrumentos de planificación territorial deberán establecer las normas urbanísticas aplicables a las ampliaciones, reparaciones, alteraciones u obras menores que se realicen en las edificaciones existentes, así como las aplicables a las nuevas edificaciones que se ejecuten en inmuebles que correspondan a esta categoría, cuando corresponda. Estas normas deberán ser compatibles con la protección oficialmente establecida para dichas áreas.

Ver extracto Ley General de Urbanismo y Construcciones. Página del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile: <https://www.minvu.cl> Marco Normativo

⁴⁹⁵ Artículo 2.1.43 de la LGUC. Para declarar un inmueble o zona como de "conservación histórica", conforme lo señalado en el inciso segundo del artículo 6o de la Ley General de Urbanismo y Construcciones, será condición que se cumplan, en cada caso, cualquiera de las siguientes características:

2. Inmuebles de conservación histórica: a) Que se trate de inmuebles que representen valores culturales que sea necesario proteger preservar, sean éstos arquitectónicos o históricos, y que no hubieren sido declarados Monumento Nacional, en la categoría de Monumento Histórico. b) Que se trate de inmuebles urbanísticamente relevantes cuya eventual demolición genere un grave menoscabo a las condiciones urbanísticas de la Comuna o localidad. c) Que se trate de una obra arquitectónica que constituya un hito de significación urbana, que establece una relación armónica con el resto y mantiene predominantemente su forma y materialidad original. Los inmuebles o zonas de conservación histórica que se declaren como tales conforme al presente artículo podrán regularse conforme a las normas urbanísticas señaladas en la letra c), del numeral 3 del artículo 2.1.10., y por las disposiciones que se establezcan en la forma contemplada en el artículo 2.7.8., ambos de la presente ordenanza.

Son protegidos bajo las disposiciones del artículo 6o de la LGUC. Capítulo IV del Uso del Suelo, que se refiere a: "1. *El Plan Regulador señalará los terrenos que por su especial naturaleza y ubicación no sean edificables. Estos terrenos no podrán subdividirse y sólo se aceptará en ellos la ubicación de actividades transitorias, manteniéndose las características rústicas del predio. Entre ellos se incluirán, cuando corresponda, las áreas de restricción de los aeropuertos.*

2. *Igualmente, el Plan Regulador señalará los inmuebles o zonas de conservación histórica, en cuyo caso los edificios existentes no podrán ser demolidos o refaccionados sin previa autorización de la Secretaría Regional de Vivienda y Urbanismo correspondiente*".

También hay que mencionar una serie de circulares relevantes, que afectan a la planificación urbana y a los Inmuebles de Conservación Histórica:

La Circular DDU 186 sobre "*Planificación Urbana, Inmuebles y Zonas de Conservación Histórica*", que establece los requerimientos referidos a una "*tabla de valoración de atributos*" cuyo modelo se adjunta en un Anexo de la circular. Esta permitirá verificar si el inmueble o las edificaciones analizadas cuentan con valor patrimonial para ser protegidas bajo las disposiciones del artículo 6o de la Ley General.⁴⁹⁶

Las edificaciones que cuenten con los atributos para ser reconocidas como Inmuebles de Conservación Histórica consignarán el detalle de éstos en la "*ficha de valoración de inmueble de conservación histórica*", cuyo modelo se adjunta también en un Anexo de la Circular.⁴⁹⁷ Para ello se elaboró una estructura metodológica constituida por una etapa de selección, registro, discusión y atribución de valor.

La Circular DDU 227, de 1 de diciembre de 2009, deroga la DDU 55 sobre "*Planificación urbana. Formulaciones y Contenidos Plan Regulador Comunal*", que instruye respecto de la formulación y ámbito de acción de los Planes Reguladores Comunales (PRC). Interesa resaltar el punto 1.3.4: "*Comunas que forman parte de áreas metropolitanas*", que establece que las normas urbanísticas deberán estar dirigidas, entre otros aspectos, a: "*Proteger los barrios con carácter patrimonial, con normas que permitan la reutilización y renovación de las edificaciones*".⁴⁹⁸

La Circular DDU 240 de 4 de octubre de 2010 deroga también la DDU 186 sobre "*Planificación Urbana, Áreas de protección de recursos de valor patrimonial cultural. Inmuebles y zonas de conservación histórica, zonas típicas y monumentos históricos*"; aplicación inciso segundo del Artículo 6o de la Ley General de Urbanismo y Construcciones, 2.1.18, 2.1.43, 2.7.8⁴⁹⁹ y 2.7.9.⁵⁰⁰ de su Ordenanza General.

La Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones recoge también los artículos 1.1.2, 1.4.2 - 2.1.10, 2.1.11, 2.1.18, 2.1.38, 2.1.43, 2.4.1, 2.6.1, 2.6.4, 4.3.1, que se relacionan con Inmuebles y Zonas de Conservación Histórica, y Monumentos Nacionales, por lo que afectan a la protección de Michoacán.

Ver extracto Ley General de Urbanismo y Construcciones. Página del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile: <https://www.minvu.cl/MarcoNormativo>

⁴⁹⁶ La tabla de valoración de atributos está pensada para verificar si el inmueble en cuestión cuenta con valores patrimoniales para ser protegido. Habla del valor urbano, arquitectónico, histórico y económico social del inmueble o zona. Dentro de cada valor describe algunos atributos por los que debe puntuarse el inmueble. Cuantificar el valor finalmente y el puntaje total determinará si se justifica su protección. Si la puntuación está entre 0 y 9 no cuenta con atributos patrimoniales suficientes que justifique su protección como Inmueble de Conservación Histórica. Si cuenta con 10 o más puntos, si puede protegerse. Página web del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile. http://www.minvu.cl/aopensite_20090911173715.aspx

⁴⁹⁷ El PRC de la Reina vigente a la fecha contiene un listado de Inmuebles de Conservación Histórica, bienes que solo se encuentran nombrados en la Ordenanza local sin embargo carecen de estudios que indiquen su carácter patrimonial. El objetivo de la ficha de valoración es determinar los valores intrínsecos de los inmuebles de conservación histórica de la comuna y establecer con esto su nivel de intervención. En el caso de Michoacán se incluye un simulacro de ficha realizada por el autor.

⁴⁹⁸ Circular DDU 227. Página web de Patrimonio Urbano Chile. <http://www.patrimoniourbano.cl/documento-11/>

⁴⁹⁹ Artículo 2.7.8. (OGUC. Título II de la Planificación. Capítulo 7) Las Municipalidades, a través de Planos Seccionales, podrán establecer características arquitectónicas determinadas para los proyectos que se realicen en sectores ligados a Monumentos Nacionales, o cuando se trate de inmuebles o zonas de conservación histórica, de manera que las nuevas construcciones, o la modificación de las existentes, constituyan un aporte urbanístico relevante. Tales características arquitectónicas deberán situarse dentro de las normas urbanísticas establecidas para la respectiva zona o subzona en el Plan Regulador Comunal o Seccional. En el caso de inmuebles o zonas de conservación histórica, el Plano Seccional a que se refiere este artículo podrá aprobarse de manera simultánea con la modificación del Plan Regulador Comunal destinado a la incorporación de tales inmuebles o zonas al Plan Regulador Comunal o Seccional. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=8201>

⁵⁰⁰ Artículo 2.7.9. Los Municipios, a través de Planos Seccionales, podrán establecer como obligatorio para todos o algunos de los inmuebles integrantes de un sector, plaza, calle o avenida, según lo hubiere determinado el Plan Regulador Comunal, la adopción de una determinada morfología o un particular estilo arquitectónico de fachadas, incluyendo disposiciones sobre la altura total de éstas y sobre la correlación de los pisos entre sí, con el fin de obtener un efecto armónico mediante el conjunto de las edificaciones. Esta misma medida podrá imponerse cuando se trate de terrenos con menos de 15 m de frente ubicados entre edificios construidos a cuya arquitectura se quiere armonizar la del nuevo edificio. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=8201>

Señalamos a continuación algunos artículos del Plan Regulador Comunal de la Reina, texto aprobatorio de 2010, publicado en el Diario Oficial N° 39.758 de 9 de septiembre de 2010, que recoge lo siguiente: En el artículo n° 24.7 Inmuebles de Conservación Histórica (ICH): De acuerdo a lo prescrito por el artículo 60, inciso segundo, de la Ley General de Urbanismo y Construcciones, y por el Artículo 2.7.8. de la Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones, los permisos para la rehabilitación, reconstrucción, demolición o modificación de cualquier índole de los Inmuebles de Conservación Histórica, sólo podrán ser otorgados por la Dirección de Obras Municipales con la autorización previa de la Secretaría Ministerial de la Vivienda y Urbanismo de la Región Metropolitana, salvo el caso del n° 5 del artículo 5.1.4 ⁵⁰¹ de la OGUC. Los Inmuebles de Conservación Histórica reconocidos en la Comuna se encuentran grafiados en el Plano PRCLR-03/2010 (Restricción y protección) y son los siguientes edificios con su correspondiente dirección:

Inmuebles de Conservación Histórica ICH			
N°	IDENTIFICACION	DIRECCION	
		Calle	N°
1	Comunidad Quinta Jesus	Jesús	675
2	Comunidad Quinta Mi Chita	Simón Bolívar	5870
3	Cruz Roja Chilena (Casa Maroto)	Avenida Ossa	123
4	Monasterio San Rafael (Carmelitas)	Vicente Pérez Rosales	1101
5	Colegio de La Salle	Avenida Ossa	1349
6	Casona del Cabildo (Casa Nemesio Antúnez)	Avenida Larrain	8602
7	Colegio San Leonardo Murialdo	Nicanor Plaza	235
8	Villa Paidahue	Álvaro Casanova	289
9	Casa Michoacán (Casa La Hormigueta)	Lynch Norte	164
10	Casa Poeta Nicanor Parra	Julia Bernstein	272-D
11	Capilla Hogar de Ancianos N° Sra. de Loreto	Av. José Arrieta	8220
12	Academia de Guerra	Av. Valenzuela Llanos	623

(117) Tabla donde aparece la casa Michoacán como ICH. Plan Regulador Comunal de la Reina 2010. (n° 9)

El uso del suelo corresponderá al de la zona en la que se inscriben. La constructibilidad, ocupación de suelo, altura, antejardín, adosamientos y sistema de agrupación corresponderán a los resultantes de las características y/o condiciones propias de cada uno de los edificios declarados de conservación histórica.

Finalmente, cabe comentar que el Plan Regulador Comunal de la Reina 2009-2010,⁵⁰² incluye un estudio complementario 6.3. "Inmuebles de Conservación Histórica" con las últimas alegaciones recogidas en el Decreto 1929, Diario Oficial 4-10-15, aunque hay que recordar que a día de hoy aún sigue vigente el Plan Regulador Comunal de 2001.

6.3 Estudio complementario: Inmuebles de conservación histórica: El presente anexo corresponde al estudio complementario perteneciente a la Modificación al Plan Regulador Comunal de La Reina 2009 - 2010: Definición de Inmuebles de Conservación Histórica. Este estudio se basa en los requerimientos contenidos en la DDU 186 referidos a las fichas de valoración de los inmuebles.

Es preciso afirmar que el PRC vigente a la fecha contiene un listado de Inmuebles de Conservación Histórica, bienes que solo se encuentran nombrados en la Ordenanza local; sin embargo, carecen de estudios que indiquen su carácter patrimonial.

Este estudio se encuentra referido específicamente al reconocimiento de determinados inmuebles que se hallan insertos en los sectores donde se plantean modificaciones estructurales al Plan Regulador Comunal, por lo que la elaboración de fichas del patrimonio comunal en estos bienes se vuelve imprescindible. El resto de los inmuebles mantiene su declaratoria, destacando el carácter de la Modificación al Plan Regulador Comunal de La Reina 2009 – 2010.

1. Diagnóstico

La Zona "N", Inmuebles y Zonas de Conservación Histórica, relaciona una serie de edificios que poseen un carácter histórico o arquitectónico a proteger. No se entiende bien el porqué de la elección de los mismos, ya que no se cuentan con los estudios básicos que determinen su carácter patrimonial. Tampoco queda

⁵⁰¹ Artículo 5.1.4 n°5 (OGUC. Título 5. Capítulo 1 de los Permisos de Edificación y sus trámites. 5. Permiso de Demolición. La solicitud respectiva deberá ser firmada por el propietario, acompañando: a) Declaración simple de dominio del predio en que se emplaza la edificación objeto de la demolición. b) Plano de emplazamiento de la edificación existente indicando lo que se demolerá y consignando en el cuadro de superficies lo que se conserva, suscrito por profesional competente. c) En caso de pareo, informe del profesional competente. d) Presupuesto de la demolición. En caso de demolición completa de la edificación, previamente al pago de los derechos municipales correspondientes deberá adjuntarse un certificado de desratización otorgado por el Servicio de Salud que corresponda. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=8201>

⁵⁰² Plan Regulador Comunal de la Reina. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. http://www.normativaconstruccion.cl/documentos_sitio/65558 DTO-1857_07-OCT-2015.pdf

claro si sus propietarios son conscientes de la afectación de sus predios. Además, se presentan como edificios separados y no existe ninguna zona en donde exista un conjunto de edificios patrimoniales.

2. Objetivo

El objetivo de este estudio es determinar los valores intrínsecos de los inmuebles de conservación histórica de la comuna y establecer con esto su nivel de intervención.

3. Propuesta

Esta modificación establece, por lo tanto, la elaboración de fichas del patrimonio comunal para determinar los valores intrínsecos de inmuebles de conservación histórica y con ello su nivel de intervención de acuerdo a la imagen objetivo comunal. La modificación en el PRCLR incluye además el cambio en los títulos para hacer referencia solo a "inmuebles" antes que a "inmuebles y zonas".

4. Metodología

La elaboración de las fichas para los inmuebles se ha desarrollado con base a una serie de etapas que determinan el proceso de valoración de cada uno de los inmuebles contenidos en el listado del PRC vigente al 2001. Esta metodología, como se menciona con anterioridad, se basa en los requerimientos contenidos en la DDU 186 del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, referido a los distintos aspectos a considerar en la declaratoria de los inmuebles motivo de esta modificación.

En síntesis, la estructura metodológica se constituye a partir de una etapa de registro, discusión y atribución de valor. La puesta en valor del caso se consolida a través de la definición de su grado de intervención.

Finalmente diremos que la etapa de selección se refiere solamente al reconocimiento de determinados inmuebles que se encuentran insertos en los sectores donde se plantean modificaciones al Plan Regulador Comunal.

La Casa Michoacán de los Guindos, a pesar de su innegable valor patrimonial por diversos motivos, es una casa desconocida para la gran mayoría de los vecinos y, en general, para todos los chilenos. Si bien está recogida como Inmueble de Conservación Histórica, no tiene una ficha que reconozca sus valores, y carece de estudios que indiquen su carácter patrimonial a día de hoy.

Con el terremoto de 2010, se publica con fecha 27-02-2010 el Decreto 150,⁵⁰³ con el título: "Zona afectada por catástrofe derivada del sismo de gran magnitud a las regiones de Valparaíso, Libertador Bernardo O Higgins, el Maule, del Bío Bío, Araucanía y Región Metropolitana", con el que se pretende recuperar el patrimonio dañado. Michoacán se encuentra en la Región Metropolitana que se vio igualmente afectada:

"Artículo segundo: Ratifíquense todas las medidas que con ocasión de la referida catástrofe hubieran podido adoptar al margen de las normas legales y reglamentarias vigentes, las autoridades administrativas nacionales, regionales, provinciales o comunales que hayan requerido norma de excepción, como así mismo pertenecientes a la Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior.

Artículo tercero: Designense como autoridad responsable de la coordinación y ejecución de los programas de recuperación que el Supremo Gobierno ha determinado para las Regiones afectadas, a los señores Intendentes de las regiones mencionadas en el antecedente. Estas autoridades podrán delegar la ejecución y coordinación de estas tareas, tanto a nivel comunal como provincial, en otra u otras autoridades de los sectores que hubieran resultado amagados. Las autoridades indicadas tendrán amplias facultades para adoptar y aplicar las medidas tendientes a solucionar los problemas que hayan surgido o que se planteen como consecuencia de la catástrofe que ha afectado a esa región, a fin de procurar expedita atención a las necesidades de los damnificados y de obtener una pronta normalización de las distintas actividades económicas de la misma, pudiendo asignar la ejecución y coordinación de estas tareas en los funcionarios que determine."

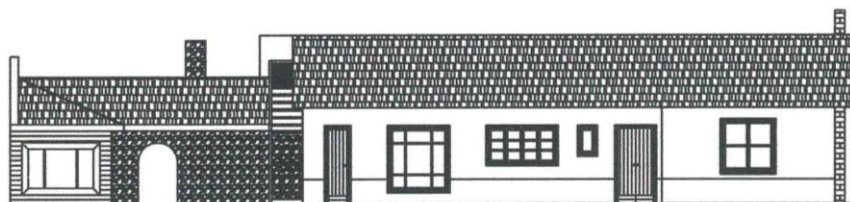
Para los registros de Regiones Declaradas por Catástrofes por D.S. N° 150 del 27-02-2010 se aplican estos criterios: "Inmueble en área con valor patrimonial corresponde a un área o inmueble que NO se encuentra declarado oficialmente protegido", sin embargo, la SEREMI de Vivienda y Urbanismo por resolución determina que (para el solo fin de postular al subsidio patrimonial), la casa Michoacán posee un valor patrimonial arquitectónico.

Con la casa gravemente dañada se despierta un interés por su recuperación. Los arquitectos Patricio Hernández y Jaime Criado realizan una evaluación, dejando registrado en informes que la casa tenía daños severos en algunos sectores de su estructura, pero recuperables. Coincidían en señalar los tipos de

⁵⁰³ Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.
http://www.ifrc.org/docs/IDRL/Chile_Decreto_SE%C3%91ALA%20COMO%20ZONA%20AFECTADA02-03-2010.pdf

daños y advertían de la necesidad de resguardarla de las lluvias por posibles reblandecimientos, lo que podría derivar en demolición de las paredes más afectadas.

En vista del desgaste material de los primeros planos de la casa-museo y sin que existan otros nuevos y actualizados en la Dirección de Obras del Ayuntamiento de la Reina, se llevaron a cabo nuevos levantamientos. Se realiza también un proyecto de diagnóstico mayor para evaluar la posibilidad de reparar en forma adecuada utilizando los materiales originales de la casa. Posteriormente, Casimiro Sejas, considerado Patrimonio Vivo de la Humanidad por la UNESCO, experto en construcción en adobe, visitó Michoacán para verificar los daños y confirmar informes de técnicas constructivas. Se restauró entonces el ex taller de Delia que anteriormente había servido de cantina para Neruda, se reparó la cocina y se realizaron trabajos de mejora en parte del gran jardín de la casa.⁵⁰⁴



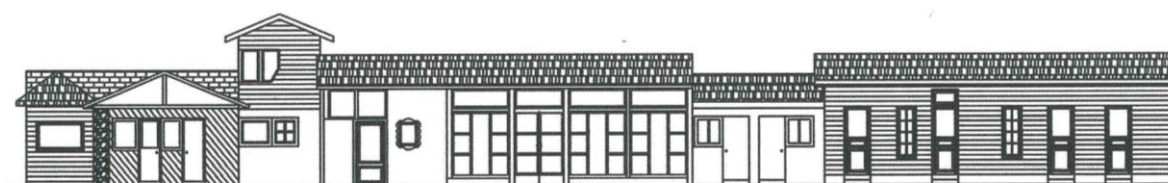
Alzado este. Acceso principal



Alzado norte. Biblioteca, estudio y dormitorio



Alzado oeste. Salón-comedor



Alzado norte ampliación. Talleres, bodega y servicios

(118) Alzados de la casa hechos en el 2010 después del terremoto para acometer la rehabilitación. Fundación Delia del Carril.

2011. Se crea el Museo Virtual Casa Michoacán de los Guindos. Este proyecto busca desarrollar un espacio multimedia que difunda el patrimonio histórico y cultural de la Casa Michoacán: una especie de museo virtual que proteja y recupere la información histórica, gráfica, arquitectónica, artística y todo tipo de registros audiovisuales para ser entregados a la comunidad.

A pesar de los muchos esfuerzos realizados, no se ha logrado consolidar Michoacán como casa-museo por falta de recursos para su difusión y por el daño (no estructural) que generó el último terremoto. Por lo mismo, se hace necesario darla a conocer para, además de resguardar digitalmente su patrimonio,

⁵⁰⁴ Entrevista con Susana Olivares, Directora de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo en agosto de 2015. Información obtenida de la Memoria de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo. <https://fundacionmanosabiertasparaeldesarrollo.wordpress.com/category/noticias/>.

generar una plataforma que permita impulsar los proyectos de reparación y puesta en valor del mismo, así como conseguir su declaración como Monumento Histórico. Este sitio multimedia pretende dar cuenta de tres áreas a exponer:

- Arquitectura y diseño de la Casa Michoacán de los Guindos.
- Vida del matrimonio de Pablo Neruda y Delia del Carril en la casa.
- Colecciones artísticas pertenecientes a la casa.

Los encargados del Proyecto fueron entonces Diego Calabrano y Claudia Abraham.⁵⁰⁵

2015. En la actualidad la casa Michoacán está cerrada al público. Las diversas intervenciones realizadas a lo largo de estos últimos años con bajos presupuestos como obras de emergencia, han impedido daños estructurales mayores, pero no han venido acompañadas de una intervención de rehabilitación y restauración general que permitiese una lectura de su arquitectura doméstica y una recuperación de los espacios con sus contenidos (libros, objetos, mobiliario). La recuperación del espacio exterior (patio-jardín), tan vinculado a los espacios interiores a través de las vistas, requiere también esfuerzo, tiempo y método. Todo si la intención final es convertir la casa en casa-museo. A día de hoy, se abre en ocasiones puntuales para algunos eventos.

V.4.4.- Particularidades de la casa. Análisis espacial, funcional, formal y de su relación con el entorno

Análisis espacial:

Espacios exteriores configurados:

El volumen de la casa primitiva se sitúa en paralelo a la fachada de calle Lynch, aproximadamente a 4 metros de ella. La intervención de Neruda se centra sobre todo en el interior de la casa, aunque añade también la construcción de una arcada de piedra y otro volumen alargado de una única crujía, paralelo a la medianera suroeste (figs. (123) y (124)). A diferencia de las demás casas de Neruda, no existe un relato que dé cuenta de las diversas etapas de su ampliación, tal vez porque la ampliación y rehabilitación en Michoacán se realizó de una sola vez. Alrededor de este volumen principal de la casa aparecen dos espacios exteriores diferenciados: uno delantero, relacionado con el acceso y zona pública de la parcela, y otro, al que hemos llamado patio-jardín, que forma parte de la zona trasera y más íntima de la casa, con apertura de vistas a un terreno rico en vegetación. La separación entre ambos espacios la conforma la propia casa y la arcada entre ese volumen y la ampliación (espacio intermedio).

El habitar los espacios al aire libre y el derecho sagrado a la privacidad son, sin duda, dos objetivos importantes para el poeta. Sucede así también en Isla Negra y La Chascona, donde la conquista de los espacios exteriores forma parte del proyecto de casa.

El acceso en Michoacán se propone por la fachada noreste, siendo este alzado conscientemente macizo. Su frente suroeste hacia la zona amplia de la parcela se convierte así en fachada principal, en plano que formaliza la intimidad del habitar, mirando hacia el jardín y configurando la imagen arquitectónica de "*la casa*" desde y hacia el paisaje. Este patio-jardín adquiere relevancia más por su connotación semántica que espacial, como sucediera también en Isla Negra, donde encontramos un gran repertorio de objetos independientes situados en puntos estratégicos del espacio exterior, que rememoran o cuentan una historia particular de la vida del poeta. En Isla Negra encontramos, por ejemplo, el bote y campanario, la fuente y el locomóvil (figs. (154), (164), (166), (167)).

El espacio exterior que hemos llamado patio-jardín en Michoacán, al igual que sucede en el espacio exterior de La Chascona, se define en función de los espacios interiores, y no en relación con su entorno geográfico y vistas lejanas, como sí sucede en Isla Negra.

Nos hemos referido ya a dos de los objetos significativos del espacio exterior en Michoacán: el teatro dedicado a García Lorca y la estructura para la parra; pero falta comentar algo más sobre el rastro de su inagotable fantasía, como es la escultura de la cabeza de Venus, el camino de piedra hecho por Neruda que recorre parte del jardín y el gran árbol "La Araucanía".

⁵⁰⁵ Entrevista con Ana María Olivares, Directora de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo en agosto de 2015.

Información obtenida de la Memoria de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
<https://fundacionmanosabiertasparaeldesarrollo.wordpress.com/category/noticias/>.

*"Frente a la taberna y bajo el follaje de un gran arbusto está como recostada en el pasto una blanca cabeza de Venus; parece salir de la hierba y mirar al sol".*⁵⁰⁶



(119) Blanca cabeza de Venus. Fotografía del libro *Patios Interiores*, Nascimento, Santiago, 1948. Ricardo Boizard.
No está ya en la actualidad.

El camino de piedra trazado supuestamente por el propio Neruda esquivaba árboles y arbustos para unir el porche de la fachada oeste con el escenario del teatro.



(120) Camino de piedra que, según testimonios orales, fue hecho por Neruda. Queda solo un pequeño tramo.
Llegaba desde la zona de la parra hasta el teatro. (Foto autor, agosto 2015)

Destaca por último un elemento singular en el espacio exterior: el castaño que Neruda debió encontrar ya en la parcela, al que llamaría "*Araucanía*", bajo cuya sombra escribió gran parte de su obra literaria. El viejo castaño formaba parte del paisaje, un paisaje que Neruda respeta conservando tanto la topografía plana como la vegetación original, insertando perfectamente en él sus objetos curiosos y de ensueño. En la actualidad la vegetación, junto con la idea de patio-jardín, se ha perdido.

⁵⁰⁶ OLIVARES Briones, Edmundo: "Pablo Neruda. Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III. (1940-1950)", Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2004: Págs. 601-604; hace referencia a la descripción de Michoacán sacada del libro de BOIZARD, Ricardo: "*Patios Interiores*", Nascimento, Santiago de Chile, 1948.



(121) "Araucanía". El árbol más emblemático de la finca. Dos momentos: de pie en 2013 y (122) abatido por una tormenta en 2015.

Espacios intermedios:

Son los espacios mediadores entre los espacios interiores y los exteriores, relacionando a ambos sin adquirir ninguna característica propia de alguno de ellos. Destaca primero la arcada-porche con cubierta a dos aguas que une el cuerpo de casa principal con la ampliación (figs. (123) y (124)). Este espacio intermedio permite llegar bajo cubierta a los espacios anexos (bodega-bar, sala, dormitorio invitados).

Los espacios intermedios están contruidos como una expansión natural de la casa. La arcada-porche en Michoacán se convierte así en un elemento vertebrador, distribuyéndose la casa en dos piezas a ambos lados del mismo: la casa original y la ampliación. La arcada-porche y el porche cubierto en la fachada sur se entienden también como un marco donde disfrutar del paisaje. La división volumétrica implica por tanto que los recorridos de la casa se desarrollan también en el exterior, enfatizando así la continuidad interior-exterior.

Esta característica de espacio intermedio aparece también puntualmente en el porche de acceso en Isla Negra; sin embargo, no lo encontramos en La Sebastiana ni en La Chascona, donde los espacios exteriores configurados (según Elena Mayorga, que ella llama *terrazza-estar*, *espacio-nodo* y *terrazza terminal*), hacen la función de espacios mediadores.



(123) y (124) Espacio intermedio fotografiado por ambas caras. (Fotos autor agosto 2015)

Como segundo espacio mediador se encuentra el porche cubierto y cerrado en tres de sus lados, entre el salón y el patio-jardín. Por su escaso ancho no cumple propiamente la función de porche, pero es como un atrio previo a la terraza, con madera en el cielo raso y dos esbeltos pilares que sujetan una viga que fue de madera en sus orígenes y en la actualidad ha sido sustituida por una inapropiada celosía metálica vista (figs. (126) y (127)). Todo el frente del porche está formado por puertas con carpintería de madera y cristal, que establecen un fuerte vínculo con el espacio exterior.



(125) Fotografía de los años 50 donde aparece en la parte trasera de los personajes el porche, entonces con sus cuatro pilares de madera.



(126) y (127) Porche reformado donde se sustituye en una intervención desafortunada una viga de madera por cercha metálica y pilares metálicos en los extremos. (Fotos autor agosto 2015)

Espacios interiores:

Se pueden distinguir dos volumetrías separadas por la arcada-porche que albergan los distintos espacios creados, modificados o ampliados según las necesidades de sus moradores:

Volumen 1: Es la casa original, y contiene los espacios más importantes. Este volumen se cierra intencionadamente a la calle y se abre al gran espacio exterior íntimo del patio-jardín. Se trata de un rectángulo con tres crujías más o menos diferenciadas. El acceso desde la calle a la primera crujía no es

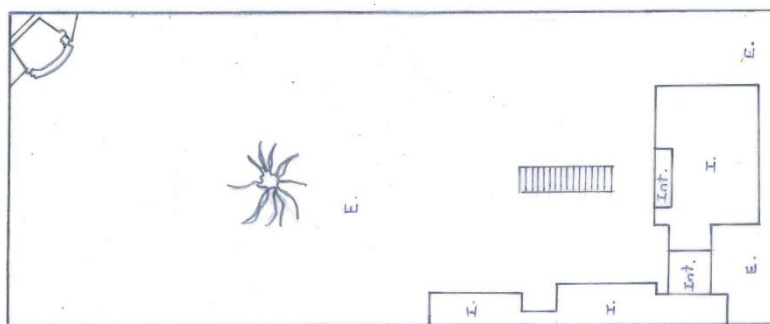
simétrico con la fachada sino que, desplazado hacia la derecha, llega hasta un pasillo que distribuye a los demás espacios. (Ver distribución fig. (101),pág. 211)

"Lo poco que se percibe desde la calle es un volumen hermético, horizontal pegado a la fachada principal y medianera, y como sucederá también con la casa "La Chascona", se vuelca sobre si misma; uno no se imagina la amplitud del solar, ni la profusa vegetación.

En una calle transversal de la Avenida de Los Guindos, emerge la casa nerudiana como la más extraña unidad arquitectónica que haya construido nadie para vivir. A primera vista, esto parece un laberinto; se confunde la puerta principal con la del garaje, hay escaleras a cielo raso que conducen a misteriosas alcobas, corredores que avanzan hacia lo interior, puertas a lo largo de los corredores, anchas ventanas y pequeñas ojivas: en suma, un verdadero puzle. Penetrando más, sin embargo, en el espíritu íntimo de la construcción, conociendo el carácter de su inspirador como los hábitos y finalidades que le animan, se descubre la robusta armonía de una obra planificada.

Esa casa no ha sido hecha para tener comedor y dormitorios. Las piezas íntimas en ella pasan a segundo plano. Sus murallas se alzaron para cobijar libros y colecciones, para recibir amigos que allí gozan de la más ancha hospitalidad, para celebrar reuniones bohemias, para hospedar vagabundos y artistas.

*La puerta principal es pequeña y como disimulada en el muro. Tan pequeña es, que parece un accidente en el camino a la biblioteca, cuya acogedora presencia es la primera tentación del visitante".*⁵⁰⁷



(128) Planta esquemática de lo que hemos llamado espacios exteriores (E), espacios intermedios (I), y espacios interiores (Int.).

Puerta de acceso

A diferencia de lo que sucedía en Isla Negra, donde se accedía a través de una sucesión espacial que va de lo abierto a lo cerrado de manera gradual desde un porche solo cubierto para luego seguir a un espacio previo medio permeable, hasta llegar a un espacio perfectamente conformado por un cuerpo cilíndrico que distribuye hacia el estar-comedor, en Michoacán solo aparece una puerta pequeña, enrasada con la fachada que abre a un pasillo desde donde se accede a la biblioteca, aseo y cocina; pasillo que antecede al hall de doble altura, que distribuye a su vez al salón-comedor, dormitorio y estudio (fig.(129)).



(129) Fotografía actual fachada este. Acceso principal desde la Av. Lynch

⁵⁰⁷ BOIZARD, Ricardo: "Patios Interiores", Nascimento, Santiago de Chile, 1948. <http://www.neruda.uchile.cl/casamichoacan.htm>

Biblioteca:

Una biblioteca puede definirse, desde un punto de vista estrictamente etimológico, como el lugar donde se guardan libros. La palabra "*biblioteca*" proviene del latín *bibliothēca*, que a su vez deriva del griego *βιβλιοθήκη* ('*bibliothēke*'), compuesta por *βιβλίον* ('*biblíon*' "libro") y *θήκη* ('*thēke*' «armario, caja»).⁵⁰⁸ Es decir, hace referencia al lugar donde se guardan los libros.

Las bibliotecas del tipo de la de Neruda, con independencia del número de volúmenes que contengan, las conocemos como "particulares", "privadas" o "personales". Tal vez sea esta última palabra la que mejor las define, pues encontramos en ellas la verdadera personalidad de su creador, quien las forjó a su "*imagen y semejanza*", llenándolas de su peculiar mundo literario. La biblioteca personal se forma con sacrificio. Comienza con la búsqueda de un primer libro, y termina siendo la fiel compañera del coleccionista (pues no deja de ser un coleccionista todo aficionado a los libros) que la formó día a día durante años. Solo son libros, pero algunos tan personales que se encuentran subrayados y plagados de anotaciones de su lector. Quien posee una biblioteca, grande o pequeña, la entiende como una prolongación de sí mismo, y estará persuadido de que no hay mejor biblioteca que la suya. Si se le pregunta por su valor económico, no dirá nada, pues para él no tiene precio. Son "*sus*" libros.

La biblioteca personal del poeta recoge este sentir: es un espacio fundamental y único en cada una de sus casas. En el caso de Neruda, encontramos cuatro bibliotecas personales, concebidas en momentos determinados de su vida, cada una con sus rasgos singulares, unidas tal vez por su materialidad (madera, piedra, papel), pero con diseños muy diversos. En ellas no solo guardaba sus libros, sino que ejercían también la función de escritorio: allí se sentaba a escribir, junto al fuego de la chimenea, protegido entre tantos libros, con la vista perdida en los mejores paisajes. Muy diferentes son las propuestas de diseño para unas y otras bibliotecas, pero siempre son espacios de gran calidez gracias al uso de la madera, a veces en el suelo, en techos, siempre en las estanterías o muebles especialmente diseñados para cubrir paredes.

Podríamos considerar la biblioteca de Michoacán como el primer ejercicio de diseño que, junto al arquitecto Rodríguez Arias, desarrolló el poeta. ¿Qué aportó cada uno? Esta biblioteca es un espacio de doble altura con cubierta abovedada de madera, suelos, escalera y barandilla también de madera de pino hermosamente trabajadas (ver detalles figs. (131) a (135)), con una galería en planta primera de pequeñas dimensiones en uno de los lados. Esta galería tiene una pequeña ventana incorporada a una estantería de madera que forma parte también del estudio colindante donde guardaba en vitrinas sus caracolas, y que permite captar la luz solar (fig. (130)).



(130) Detalle de ventana como parte integrante de una estantería de madera de pino.

"Arriba, en lo alto de esta pared y por una escala que conduce a una angosta puerta, se abre el reino de los caracoles. Se deslumbran los ojos del visitante con un tablado abierto al pasadizo donde en sencillas vitrinas se ha encerrado toda la policromía del mar... Uno a uno, cogidos por quien sabe qué indiscretas manos, se han acumulado allí los más extraños caracoles del mundo. Algunos estaban guardados en las profundidades del Mar Índico, algunos vivían escondidos en las playas del Mar Muerto, quizás algunos estuvieron siglos enroscándose en las piedras de Oceanía; todos ahora son huéspedes de Neruda y viven allí como en su propia casa, la casa de un joyero de la ilusión.

Pablo es un poco oriental y en esta colección ha dilapidado paciencia. Sus caracoles están clasificados por familias, por edades, por colores. El poeta conoce la historia de cada cual y la cuenta con su minuciosidad zumbona.

⁵⁰⁸ Página web de la Real Academia de la Lengua. <http://dle.rae.es/?id=5SGETnQ>

Agotada la biblioteca, que es un verdadero museo de viejos pergaminos junto a las más extrañas obras de la literatura universal, el visitante pasa a la galería interior, una especie de plataforma luminosa separada del jardín por enormes ventanales. Embutidos en la pared, aparecen vistosos y raros motivos. Hay peces que nadan en su acuario, gigantescas mariposas del trópico, figuras folklóricas del arte indígena, evocaciones de Méjico, del Perú y aun de la Araucanía chilena.

Neruda ha ido dejando en cada sitio un rastro de su inagotable fantasía, y cuando se sale al jardín y ya parece que no queda nada por ver, encontramos el ala lateral de la construcción, que es otro inesperado mundo. Aquí está lo que pudiéramos llamar el club nerudiano, que es una especie de taberna española con las más curiosas y risueñas alusiones. Hay allí un mesón con su correspondiente damajuana y más atrás una estantería de cantina. Viejos axiomas populares adornan las paredes y en medio de ellos, retratos de amigos, recuerdos de ausentes, estela de hospitalidad..."⁵⁰⁹



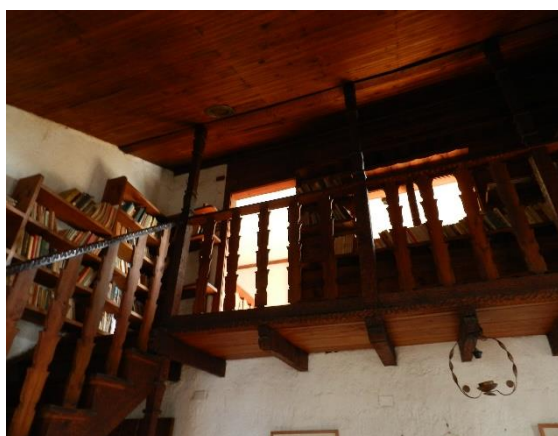
(131) Vista general desde la galería



(132) Desembarco de la escalera



(133) Detalle trabajo en la madera



(134) Vistas de la galería.



(135) Detalles de la biblioteca. (Autor agosto 2015)

La chimenea de la biblioteca cobra protagonismo, como sucede también en el espacio reservado a biblioteca en Isla Negra. En ambos espacios aparecen chimeneas de grandes dimensiones situadas en su eje principal, con pequeñas ventanas alargadas a cada lado. Conocida la primera biblioteca, hagamos una breve comparación en orden cronológico con los otros diseños de las bibliotecas del poeta.

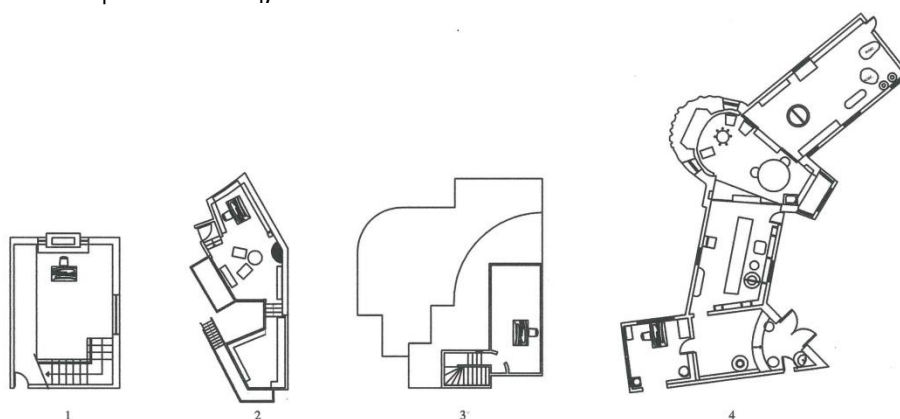
⁵⁰⁹ BOIZARD, Ricardo: "Patios Interiores", Nascimento, Santiago de Chile, 1948. <http://www.neruda.uchile.cl/casamichoacan.htm>



(136) Detalle chimenea de ladrillo quemado 2006. (137) Neruda con Diego de Rivera en el mismo espacio de la biblioteca en 1953.

El espacio destinado a biblioteca en la Chascona se construye a partir de 1958, según el esquema de las ampliaciones de las que se tiene constancia (ver fig. (58), pág.174), y vuelve a situarse en la parte más alta del terreno, esta vez al noreste. Se trata de una habitación de forma irregular, de aproximadamente 58 m², pegada a la medianera este, con vistas esta vez al jardín interior de la parcela y vistas lejanas de Santiago. Además de como biblioteca, se utiliza también como estudio. Una chimenea situada en un punto de inflexión de la medianera sirve al arquitecto (en este caso Carlos Martner) para dividir los dos ambientes: estudio y biblioteca.

La biblioteca de la Sebastiana data de 1960. En realidad, ocupó un espacio ya construido (como en Michoacán) dedicado a pajarería, en la última planta de la casa casi tocando el cielo, donde una vez más fueron las vistas (en este caso al puerto y a la ciudad de Valparaíso) lo que le sedujo. Tiene forma rectangular (3.0 x 6.35m), orientación norte en su cara más estrecha, con ventanas generosas en tres de sus lados. El acceso a este refugio es una pequeña escalera de ida y vuelta, de 2.0 m. de ancho. La superficie total de la planta es de 24,60m².



(138) Esquemas de las cuatro bibliotecas-escritorios de Neruda numeradas por orden cronológico: Michoacán, La Chascona, La Sebastiana e Isla Negra. Dibujadas todas con orientación norte.

Casi simultáneamente a la reforma en Michoacán (1943), Neruda y Rodríguez Arias iniciaron las obras en Isla Negra. Pero no será hasta 1965 cuando se ejecute la obra de la biblioteca, dentro de lo que hemos llamado "*Segunda gran ampliación (1965-1973). Quinta ampliación. Desde 1965*" (Ver esquema pág. 150). Así que podemos asegurar que este fue su último ejercicio de diseño de una biblioteca, contando siempre con la ayuda de los arquitectos y maestros que perfilaron sus delirios. Después de todos sus ejercicios anteriores, la biblioteca de Isla Negra es la mejor conseguida, con un espacio único que compendia las características de las otras tres. La habitación destinada a biblioteca en Isla Negra se sitúa también en la parte más alta de la parcela, desde donde se tienen las mejores vistas al Pacífico, y recoge la forma de las curvas de nivel del terreno. Son dos piezas rectangulares articuladas por un espacio que funciona como estar y contiene la enorme chimenea de piedra, amortiguando el cambio de dirección de los espacios que desembocan en él. Estos tres espacios, aunque individuales en forma y dirección, mantienen una continuidad espacial. Las dimensiones son importantes: aproximadamente 83 m² útiles. Las cubiertas de los espacios rectangulares son también abovedadas y forradas de madera; las ventanas, más bien

pequeñas, se abren a norte y sur. Aparece un último espacio pequeño en uno de sus extremos: el estudio que Neruda llamó "*la covacha*".

Salón-comedor

Junto con la biblioteca, es el espacio más interesante, de forma rectangular convencional con buenas proporciones, nítido y diáfano, gracias a unas aberturas amplias hacia el patio-jardín. Una vez más, son los materiales empleados, madera, piedra y cristal dispuesto en paredes, suelo y techos, los que crean un espacio acogedor. El mobiliario encargado constituye, sin duda, otro elemento a considerar. La relación interior-externo de la gran ventana con el porche (espacio intermedio) y el patio-jardín (espacio exterior) es otra característica de este espacio dedicado a salón en todas las casas de Neruda.



(139) Foto del salón-comedor desde la chimenea. (140) Foto del salón-comedor desde el acceso agosto 2015.

La chimenea-asador acabada en piedra de cobre que ocupa todo el fondo del espacio es el elemento más peculiar y novedoso. Para llegar a ella hay que atravesar primero el salón y luego otro espacio (donde estaba la colección de mariposas y la pecera) que tiene el ancho exacto de una mesa para ocho comensales. Son tres espacios en secuencia, donde cada uno es el umbral del siguiente.⁵¹⁰ Este mecanismo empleado en Michoacán se repite en el comedor alargado de la Chascona, donde se unen el bar, el comedor y el armario de madera que esconde un pequeño acceso a una escalera de caracol que comunica con el dormitorio de la planta primera.



(141) Umbral que precede a la chimenea-asador en piedra. La pequeña ventana de medio punto con orientación suroeste deja pasar una luz peculiar al recinto. (2006). Foto (142) de los años 50 aparecen Neruda y Alejandro Lipschütz en el mismo lugar.

⁵¹⁰ CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2004: Pág. 84

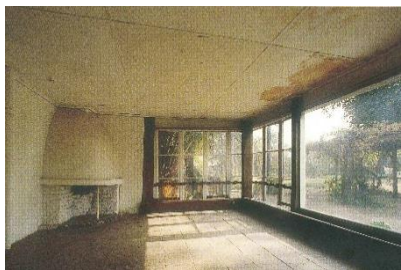


(143) Neruda posa junto a su colección de mariposas. (144). En la actualidad, parece restaurado y sustituidas muchas mariposas, el cuadro está colgado dentro de la chimenea-asador.

Volumen 2: Este volumen, que consideramos como la ampliación, separado por la arcada-porche del volumen 1 descrito con anterioridad, alberga distintos espacios creados según las necesidades de sus moradores, como son el espacio para taberna-bar, salón, dormitorios para los invitados y zona de servicio. Siguiendo la lógica nerudiana de disseminación, se construye esta ampliación en la medianera izquierda y el teatro en el extremo más alejado del jardín. Describiremos solo el espacio visitable hoy en día, el cual guarda alguna información de cómo fue originariamente.

Salón (taller de Delia)

Pieza destacada de la ampliación es el salón, transformado en la década de los 60 en taller para Delia del Carril. Es una pieza rectangular orientada al noroeste, con suelo de baldosas cuadradas, chimenea en esquina y grandes cristalerías con carpintería de madera a lo largo de uno de sus frentes. Su chimenea recuerda a la colocada posteriormente en el salón de la Sebastiana: un cuarto de esfera acabada con pintura blanca.



(145) Fotografías del taller en 2006 con los problemas de humedad en el techo. La última foto es del mismo lugar en 2015 donde se aprecia que se ha tabicado el espacio.

Análisis funcional:

En este apartado distinguiremos las distintas funciones de la casa para conocer sus elementos. Hablaremos de la accesibilidad, organización de la casa, zonificación, jerarquía de usos y circulaciones. Una vez en el interior de la parcela, el acceso principal consiste en una pequeña puerta sin pretensiones. La casa se organiza en base a dos volúmenes articulados formal y funcionalmente por la arcada-porche. El volumen principal alberga las actividades de carácter grupal y reservado, entremezclándose la zona de actividad literaria junto con la de dormir, estar y cocina. En el segundo volumen de la ampliación también aparecen mezcladas la zona más pública y la privada, con salón, bar y dormitorios. Por lo tanto, en general la zonificación de la casa no mantiene las actividades privadas por un lado y las grupales por otro, sino que resuelve las funciones juntas: no existe una jerarquía de usos para cada uno de los volúmenes. Sí podemos ver una clara zonificación de usos en la Sebastiana, donde cada planta alberga uno particular. En cuanto a la circulación dentro de la casa, no existen pasillos, solo un hall distribuidor de doble altura, y la manera de recorrerla es a través de espacios previos. Algunas de las circulaciones se realizan por el exterior, ya que varios recintos tienen comunicación directa con los espacios exteriores. Esta es una constante en las casas del poeta, donde un espacio antecede a otro con una función distinta y a otros se

llega solo a través de recorridos exteriores (ejemplo más claro de circulación negando pasillo está en la Chascona).

Análisis formal:

La casa se estructura en base a dos volúmenes articulados por un espacio intermedio que permite una clara lectura de las partes. La utilización de los mismos materiales en ambos volúmenes, los ordenados planos de las cubiertas y una composición parecida de grandes huecos, ayudan a otorgar unidad al conjunto.

Si comparamos Michoacán con Isla Negra, llegamos a la misma conclusión de “unidad formal”, pero a través de distintos efectos visuales. Isla Negra se estructura en base a varios volúmenes que se articulan en forma sucesiva, de diversa formalidad y materialidad, en las que se pueden leer las etapas de ampliación. Pero cada volumen utiliza diversos materiales y resuelve sus tejados con diferentes pendientes y direcciones, por lo que no se lee una unidad en el conjunto total volumétrico. Esta diversidad formal y de materialidad se constituye, según Elena Mayorga, en la ley rectora de la casa, otorgándole finalmente unidad dentro de la variedad existente. Solo estudiando la vida de Neruda en profundidad se puede llegar a entender el significado de la arquitectura de estas casas y su unidad formal basada en la variedad.

En Michoacán, como hemos dicho, solo podemos hablar de la arquitectura tradicional de una zona periférica de Santiago, casa de anchos muros y cubiertas de teja a dos o cuatro aguas, propia de un periodo histórico y de una condición social. Neruda la adquiere y transforma, pero más que nada en su interior. Es dentro de la casa donde distribuye como él quiere los espacios y, en ellos, sus objetos.

Si volvemos al significado formal que describe Elena Mayorga en la casa de Isla Negra, es sin lugar a dudas la imagen de la casa pionera de Temuco a principios de siglo. La casa de Temuco fue creciendo y ampliándose constantemente, como recuerda Neruda de su infancia, igual que en Isla Negra; esta fue creciendo por partes, en base a pequeños volúmenes que se van agregando la mayoría de las veces sin relación formal ni material. Se trata de una necesidad de ir sumando espacios. Con posterioridad a la existencia de una arquitectura pionera en Temuco, se desarrolla rápidamente una arquitectura con fuertes influencias europeas. Así, señala Mayorga, en Isla Negra aparece el elemento más significativo y singular de la época importado de las arquitecturas europeas: la torre. Este elemento, trasladado por la imaginación infantil del poeta, aparece reinterpretado en su casa de Isla Negra como pieza de acceso.

Nada de esto se encuentra en Michoacán, aunque sí coinciden ambas casas en su materialidad, con el uso de piedra y madera como estructura o revestimiento. La madera es menos rústica, más elaborada, decorada y labrada, siempre de manera auténtica, honesta y en armonía con otros materiales.

Análisis de la relación con el entorno:

La casa se relaciona íntimamente con su entorno natural, en este caso el patio-jardín. El grado de permeabilidad que establecen los espacios interiores se da, sobre todo, en la parte trasera de la casa. El jardín delantero sirve solo de separación con la calle, sin un uso previsto más allá de alejar la casa de la vía pública. Las mejores estancias de la casa abren sus vistas al patio-jardín.

En cuanto a la topografía del lugar, poco hay que decir. La parcela es plana, no hay diferentes alturas para situar la casa en la parte más alta, como sucede en Isla Negra, ni pendiente acusada en el terreno, como en el caso de la Chascona, para jugar con la sección y colocar piezas diseminadas a distintas alturas, buscando vistas lejanas del paisaje. Michoacán ofrece unas vistas cercanas al patio-jardín; no es posible una contemplación lejana a un espacio marino o a una ciudad, las vistas se enmarcan entre frondosos árboles de muchos tipos, con los contrastes de colores de las flores y una serie de piezas-objetos colocadas en distintos puntos del paisaje para deleite de sus moradores. Estas piezas-objeto nos recuerdan a los numerosos elementos colocados en el exterior de Isla Negra (Locomóvil, campana, barco, fuente, etc.).

V.4.5.- Antecedentes que se deben presentar en la solicitud de declaración de Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico para Michoacán

En el afán de conocer mejor la casa Michoacán y avanzar en su posible declaración como Monumento Histórico Nacional, ya que consideramos tiene valores patrimoniales reconocibles como en el caso de Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana, incluimos a continuación la información que aparece en la Ley nº 17.288⁵¹¹, necesaria para solicitar la declaración:

Cualquier persona o institución pública o privada podrá solicitar al Consejo de Monumentos Nacionales que un bien mueble o inmueble pueda ser considerado Monumento Histórico, en virtud del Art. 10 de la Ley de Monumentos Nacionales. Los antecedentes deberán dar cuenta de aquellos valores y atributos que sustenten y justifiquen la protección como Monumento Histórico del bien.

Antecedentes generales

- a) Carta del interesado dirigida a: Sr(a). Secretario(a) Ejecutivo(a), Consejo de Monumentos Nacionales. Avenida Vicuña Mackenna N°84, comuna de Providencia, Santiago.
- b) Identificación del solicitante (persona natural o jurídica): nombre, teléfono, fax, correo electrónico, dirección postal.
- c) Carta del propietario del bien mueble, inmueble, sitio o área propuesta como monumento histórico.
- d) Cartas de apoyo u opinión de la declaración por parte de la autoridad competente (gobierno regional, provincial y comunal), de los servicios públicos y, si procede, de la comunidad.

Identificación del monumento histórico propuesto. Bien inmueble

- a) Región, provincia, comuna.
- b) Nombre del bien mueble, inmueble, sitio o área propuesta como monumento histórico.
- c) Superficie del área propuesta como monumento histórico.
- d) Límites del inmueble, sitio o área propuesta como monumento histórico (debe señalarse un polígono en mapa o plano anexo).
- e) En caso de ser un bien mueble debe señalarse con claridad su ubicación, resguardado y propiedad.

Justificación de valor del monumento histórico propuesto

- a) Se refiere a la entrega de antecedentes por parte del proponente sobre los valores que justifican la declaración del bien mueble, inmueble, sitio o área como monumento histórico.
- b) Los valores dependerán de la naturaleza del bien, pero entre otros pueden ser de carácter histórico, constructivo, arquitectónico, estilístico, artístico, urbano, simbólico, social, etc.

CAPÍTULO VI: APROPIACIÓN DEL ESPACIO PERSONAL. OBJETOS EN LA CASA DEL POETA. "NATURALEZA DE LA COSA".

El término "*cosa*", según Gadamer, se define por contraposición a "persona". El sentido de esta contraposición radica originariamente en la clara prioridad de la segunda sobre la primera: la persona es algo que es preciso estimar en su propio ser, mientras que la cosa es algo para utilizar, algo que está a nuestra disposición. Pero en la expresión "*naturaleza de la cosa*" subrayamos que incluso lo que está ahí para nuestra utilidad y a nuestra disposición posee un ser en sí en virtud del cual puede oponer resistencia por su propia naturaleza a un uso incorrecto de la misma.⁵¹²

⁵¹¹ Ley n° 17288 de Monumentos Nacionales y Normas relacionadas, Ministerio de Educación Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago de Chile, 2016: Pág. 109-111. www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf

⁵¹² GADAMER, Hans Georg: "Verdad y método II", trad. Manuel Olasagasti Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998: Pág. 71-80. Es interesante ver como pone de manifiesto en este capítulo del libro la tensión que cabe detectar en los matices de las dos expresiones: Naturaleza de la cosa y lenguaje de las cosas, que significan supuestamente lo mismo, he intenta demostrar que es esa tensión lo que se está dirimiendo en la filosofía y que delata una situación problemática común a todos. Para entender a Gadamer como fundador de la hermenéutica contemporánea ver: REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988: Págs. 555-566.

Hegel habló de lo que llamó "*acción de la cosa*"; según él, lo que caracteriza la especulación filosófica es que en ella actúa la cosa misma, y no el capricho de nuestras ocurrencias. Julián Marías en su libro "Introducción a la filosofía" define así las cosas: "...*las cosas no son sin mí, me necesitan para ser (en el sentido riguroso de esa expresión); pero son ellas las que son*".⁵¹³

La segunda expresión que Gadamer analiza en su libro "*Verdad y método II*", que aparentemente significa lo mismo que "*naturaleza de la cosa*" es "*lenguaje de las cosas*". Viene a significar que no estamos dispuestos, en general, a considerar a las cosas en su propio ser, sino que las supeditamos al cálculo del hombre y a su dominio de la naturaleza mediante la ciencia. En un mundo cada vez más técnico, el lenguaje de las cosas nos recuerda lo que son las cosas en realidad: un material que se usa y se consume; no una herramienta que se utiliza y se deja de lado, sino algo que tiene consistencia en sí. El "*lenguaje de las cosas*", sigue diciendo Gadamer, evoca el recuerdo latente del propio ser de las cosas que siempre pueden ser lo que son.

Entonces, un objeto de uso cotidiano, construido para ser de utilidad en nuestra vida diaria, para servirnos de algo, posee también una presencia autónoma, ajena a su función. Separar ese objeto definitivamente de su dimensión utilitaria es un ejercicio poético, una trasgresión. Si nos detenemos a pensar un momento, el objeto o la cosa tiene también una figura en sí, una vida; se manifiestan sus rasgos personales, su historia, su carácter sumiso, su rigidez, su capacidad de manipulación y de evocar sueños. Y podríamos decir aún más: que los objetos "*poéticos*" son los mismos que circundan nuestra cotidianidad; la diferencia radica en que son llevados, por ejemplo en el caso de Neruda, al lenguaje escrito como un acto de respeto hacia ellos, como el resultado de una ética sagrada. Esta ética está presente o inmersa en la emoción y en el asombro, en el afecto y en la certeza de que todo nombrar acarrea un misterio y una sospecha. Los objetos "*poéticos*" de Neruda poseen una historia que es al mismo tiempo un viaje. El viaje está referido a un ir forjándose un paisaje en el alma del poeta, quien así percibe su realidad, lo importante de su vida. Las palabras son apenas un medio para registrar lo poético existente más allá o más cerca de ellas, las palabras no son poéticas ni científicas ni racionales por ellas mismas: es el hombre quien, al ser impactado por sus motivaciones de búsquedas y de explicaciones, las usa para enredarse en el mundo que lo sostiene. Los objetos de Neruda no son nada, ni dentro ni fuera del poema, si no establecemos con ellos reciprocidades afectivas guiadas por la percepción poética, ya que en esta percepción están contenidas otras formas de comprensión. Así, en un intento de relación afectiva, utilizaremos la propia poesía de Neruda para describir sus objetos más queridos.

Como en todas las casas de Neruda, se debe destacar el rol que juegan esos objetos "*poéticos*" en la concepción formal del espacio, el cual parece pensado para valorizar al objeto, y viceversa. El objeto, cosa o artefacto aparece como mediador entre la arquitectura y el hombre, humanizando el espacio.⁵¹⁴ Por ello cualquiera de sus casas contiene diversas atmósferas, definidas por formas, colores, brillos y transparencias que se entrelazan con el paisaje aportado por los ventanales, lo que determina que las casas no tengan sentidos si no es a partir de su entorno, ni tampoco sin sus objetos.

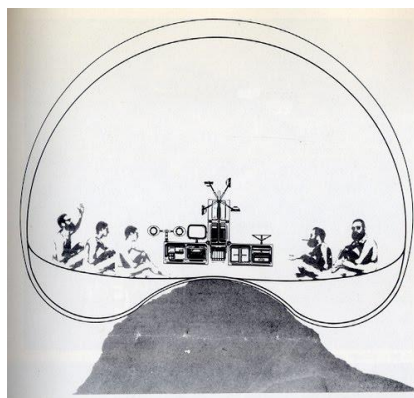
Pablo Neruda, gran viajero, cónsul y más tarde embajador, adquiría objetos y artilugios, objetos *poéticos*, por todos los rincones del mundo. Estos objetos fueron obtenidos con entusiasmo, y muchos de ellos escogidos especialmente para los espacios de sus casas, o incluso fueron ellos mismos los que motivaron la construcción y ampliación de nuevos espacios, como en el caso de Isla Negra. Butacas, sillones, mesitas de té, alfombras, mascarones, taburetes, lámparas, cuadros, objetos sobre las mesas y colgados en las paredes, botellas de colores... tales cosas muestran, una vez colocadas, una casa arreglada al modo de sus habitantes.

El modo en el que los interiores con sus objetos se disponen, se colocan y a través de los cuales el hombre se acomoda en el espacio es lo que se define como *décor*. La teoría de la "*burbuja ambiental*" de Banham,⁵¹⁵ supuso la liberación del *décor*, al poner la envolvente de la arquitectura en segundo plano. Con este enfoque optimista, su propósito era hacer realidad las promesas que el Movimiento Moderno no había conseguido cumplir, es decir, construir el entorno/equipamiento para una sociedad ideal de individuos libres.

⁵¹³ MARÍAS, Julián: "Introducción a la filosofía", Manuales de la Revista de Occidente, Madrid, 1947: Pág. 339.

⁵¹⁴ BATAILLE, George: "Teoría de la Religión", Taurus, Madrid, 1991: pág. 33. Para Bataille, el objeto es lo que humaniza al hombre, y, por tanto, lo que lo hace humano.

⁵¹⁵ BANHAM, Reyner: "A Home is not a House", en Desing by Choise, Rizzoli, Págs. 56-60.



(146) Burbuja ambiental de Banham. Propuesta de vivienda inflable. Bóveda de plástico transparente, inflada por la potencia del aire acondicionado, en cuyos dibujos se puede ver al propio Banham y a Dallegret disfrutando de su concepción de buena vida.

Ahora el habitar y la manera en que este se produce por parte del morador se realiza bien a través de tecnologías electrodomésticas o mediante la apropiación de lo cotidiano. De este modo, la arquitectura se expresa espacialmente a través de la decoración y ordenación de sus superficies interiores.

Este tema de la naturaleza de los interiores, con sus decisiones sobre mobiliario, alfombras, objetos, tan importante para entender las casas de Neruda, no ha recibido una atención adecuada en la historia de la arquitectura. Aunque siempre hay excepciones a la regla: algunos trabajos que han intentado sobrepasar la crítica arquitectónica como es el libro *"Autentic Decor: The domestic interior. 1620-1920"*, de Peter Thornton,⁵¹⁶ donde con gran sensibilidad se habla del espacio interior habitado en la arquitectura inglesa durante trescientos años.

Robin Evans también relata qué sucede con el décor en el siglo XVII, cuando el mobiliario y las superficies se transforman en un todo continuo, y el morador y la acción que este realiza son más importantes que la representación de un uso, relegando el décor a las periferias. Pero esta lectura que hace Evans del décor como modo complementario y fundamental para entender la arquitectura ha sido sistemáticamente rechazada por quienes han valorado su historia esencialmente en función de la objetualidad o profundidad estructural de los edificios.⁵¹⁷

En la historia de la arquitectura la idea del décor se ha relacionado también con la de *"la casa del coleccionista"*, un coleccionista-morador como practicante del décor, que va desde Sir John Soane hasta Sergio Larraín, o Neruda, O'Gorman, los Eames, que utilizan sus casas como almacén y exposición de objetos que ellos mismos coleccionan⁵¹⁸. La casa del coleccionista pone de manifiesto una relación entre el hombre y la casa a través de la conexión íntima que mantiene aquel con sus objetos preciados, mediante la creación de un único sistema de objetos.

Dice José Ramón Sierra que todos deberíamos tener en nuestras casas, con el inventario de muebles y electrodomésticos, un inventario de nuestro patrimonio histórico, formado por aquellos bienes de los que alimentamos cada día nuestro trabajo, nuestros placeres, nuestros disgustos. Sería una lista siempre provisional, que habría que cuidar cada día y en la que se anotarían las supresiones e incorporaciones. Este afán nos permitiría estar al acecho de piezas raras y de novedades desconocidas. En su ensayo sobre *"la casa del artista"*⁵¹⁹ reconoce cómo una casa solo puede ser una arquitectura con el conjunto de sus artefactos complementarios, inseparables de ella. Sin artefactos, dice, no puede ser habitada. La relación con los objetos de su casa lo es todo para el artista, y es lo que diferencia la casa del museo, que son casas muertas. En su entramado se configura el ambiente donde el artista vive, constituyéndose los objetos en la vida del morador.

Cuando hablamos de la apropiación del espacio y de la poética del habitar en Neruda nos referimos a esta relación entre objetos y artista, y descubrimos una manera particular de gestionar los interiores de sus casas. Con este interés por los objetos, y gracias a su insaciable curiosidad, Neruda acabó siendo un coleccionista empedernido.

⁵¹⁶ THORNTON, Peter: *"Autentic Decor: The domestic interior. 1620-1920"*, Viking, New York, 1964.

⁵¹⁷ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: *"Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959"*, Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2006: Pág. 162.

⁵¹⁸ *Ibíd.*, pág. 164.

⁵¹⁹ SIERRA Delgado, José Ramón: *"El destino poético de los objetos cotidianos"*, ETSAB-UPC, Barcelona, 1996.



(147) Profusión de objetos en la casa de Isla Negra.



(148) Objetos y moradores. Salón de Isla Negra.

En "*Confieso que he vivido*" reconocerá su vocación de coleccionista, y cómo el motivo de sus colecciones no es el de atesorar sino el de disponer material de juego, material que poder colocar, mover, situar.⁵²⁰ Neruda escribió que el poeta tiene dos obligaciones sagradas: partir y regresar. Así, viajó por todo el mundo y en sus viajes fue recolectando objetos. De estas navegaciones y regresos nacieron y fueron creciendo sus colecciones. Para él, la patria era el punto de referencia fundamental. Por eso construyó sus casas, en el interior de las cuales fue instalando sus colecciones. Decía también Neruda: "*cuando encuentro un objeto, y me enamoro de él, averiguo quiénes fueron sus dueños, los objetos se empapan de las personas que los tienen*". A raíz de esto, agregaba: "*cuando me muera, sabrán algo más de mí a través de ellos*".⁵²¹

La idea de la casa del coleccionista puede ayudarnos a entender el proceder de Neruda, conforme al cual su casa no es un *museo prefijado*, sino un *sistema de objetos*, un *sistema de signos* que pueden ser organizados y reorganizados configurando infinitas relaciones entre morador-espacio prolongadas en el tiempo. Este trabajo de reorganización infinita es lo que González de Canales llama "*el conjunto de*

⁵²⁰ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: Tesis de doctorado. "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959", Universidad de Sevilla, 2006: Pág.495.

⁵²¹ VALDÉS Urrutia, Cecilia: Entrevista en el periódico Mercurio a Raúl Bulnes.

tácticas de escenografía” en las casas de Neruda. Todas sus cosas, grandes y pequeñas, sus caracolas, botellas, mobiliario, colecciones, son parte material elemental en la concepción del proyecto y se convierten en parte fundamental de la producción del espacio. La relación entre la casa y sus moradores no solo se realiza a través del crecimiento sucesivo de nuevos espacios-piezas en las casas, sino también en la readecuación de cada espacio con un determinado *décor*, dilatado en el tiempo. Estas ideas nos permiten hablar de un valor simbólico y social, de un valor de identidad de las casas del poeta, en virtud del cual las formas o modalidades del habitar se expresan en el lenguaje, no sólo mediante prácticas y objetos funcionales y simbólicos. Por lo tanto, la vida cotidiana exige una continua traducción al lenguaje corriente de estos *sistemas de signos* que son los objetos que conforman y sirven al habitar.

Escribe Bernardo Reyes a propósito de Neruda: *“Se equivocan rotundamente quienes vieron y ven en este afán insaciable del coleccionista, una suerte de compensación por todas las carencias sufridas por el poeta en su infancia y juventud. Una concepción estética no puede reducirse a una obviedad tan torpe. Es bien diferente ir de compras a una tienda que buscar entre todo aquello que ha sido olvidado o es un desecho, como es el caso de las muchísimas puertas ocupadas en la construcción de sus casas. En un caso se trata de un acto de altivez, compulsión, competencia, comparación. En el otro se trata de una relación, de una comunión con el objeto, el que, sumado a otros objetos, también adquiridos de la misma forma, mostrarán coherentemente una insinuación palpitante con el nuevo observador. Esto es, materia y espíritu entendidas no como dos cosas disociadas o antagónicas, sino simplemente como partes de un todo. El Tao, se diría”*.⁵²²

Neruda no solo coleccionó objetos relativamente pequeños pensados para ocupar espacios cerrados; también se hizo de grandes estatuas u objetos para el exterior, e hizo acopio de material para conformar sus casas como, por ejemplo, puertas, marcos de ventanas, vigas de madera o piedras.

Siguiendo con otros ejemplos de coleccionistas similares a Neruda, en el libro *“Soane en su pirámide”*, su autor, Enric Granell Trias, escribía: *“Desde que empezó a construir la cúpula del número 13 de Lincoln’s Inn Fields, en 1808, hasta su muerte, en 1837, transcurren casi treinta años de trabajo. La casa de un arquitecto suele ser, casi siempre, un intento desesperado por ir eliminando cosas, por vaciar. Soane, por el contrario, llenará la casa con multitud de objetos: y van a ser esos nuevos objetos quienes les obliguen a los cambios; nada queda ya igual”*.⁵²³

Granell reflexiona sobre cómo la faceta coleccionista de Soane condicionará la de arquitecto en la forma de habitar su propia casa. La ininterrumpida acumulación de objetos convierte la casa en algo vivo, cambiante, en constante evolución: *“El estudioso vuelve a esforzarse en estudiar su escenario; un golpe de vista o un giro desde su silla deben proporcionarle aquella visión o aquel tacto que le acercará a lo que debe estar ahí. Es entonces cuando toma la determinación: removerá toda la casa, pero ese capitel debe verse desde la ventana del salón de desayuno”*.⁵²⁴ Soane ejerce en este caso de forma ambivalente el papel de vigilante de museo y comisario de exposiciones. A diferencia de Neruda, él sí quiso hacer una casa-museo en vida, se propuso ser, por un lado, vigilante en cuanto habita dentro de su propio museo y, por otro lado, comisario al seleccionar las piezas exhibidas y su precisa colocación y relación entre ellas. Lo que a primera vista puede parecernos una atestada e incongruente acumulación de hallazgos arqueológicos, pinturas, modelos..., adquiere su orden y su lógica de ordenación en los dibujos de las secciones de la casa-museo. Como en la pantalla de un complejo juego de tetrís, las distintas piezas van encajando y dotándose de proporción unas junto a otras.

Como este ejemplo de la casa de Lincoln’s Inn Fields, podríamos llenar páginas con la historia de cada objeto que coleccionó a lo largo de su vida el poeta Neruda, todos únicos e irrepetibles para su dueño, pero que adquieren un orden lógico una vez colocados. ¿Por qué esta fascinación por coleccionar? Las pistas nos la ofrece el propio poeta, que nació en el sur de Chile y vivió su infancia en Temuco con esa *“poderosa geografía de bosques y lluvias, de aserraderos e inviernos, de trenes y vapores fluviales, de huertos y cosechas”*. Su padre tuvo varios oficios, pero trabajó especialmente en trenes. Su hijo lo acompañaba cuando podía, conociendo aldeas y observando la naturaleza. Ésta le fascinó con su belleza y extrañeza. Él mismo nos cuenta que juntaba desde niño *“piedras, plantas, insectos, animales. Coleccionaba arañas, tenía los bolsillos llenos de escarabajos, cuidaba cisnes moribundos. Percibía la vida extrahumana de los árboles en los bosques y experimentaba como casi ninguna otra cosa las intensas lluvias”*. Empieza entonces a coleccionar lo que le llama la atención. Su vida abarcó literatura, amores, viajes, política, diplomacia, colecciones y la construcción de sus casas; por lo tanto, casi no hay cosa que sea ajena a su poesía. Nos detendremos a comentar algunos ejemplos de objetos para ver la dimensión de su curiosidad.

⁵²² FUNDACIÓN Neruda, “Casas de Neruda”, Pehuén Editores, Prólogo de Bernardo Reyes, Santiago de Chile, Tercera edición 2008: Pág. 32.

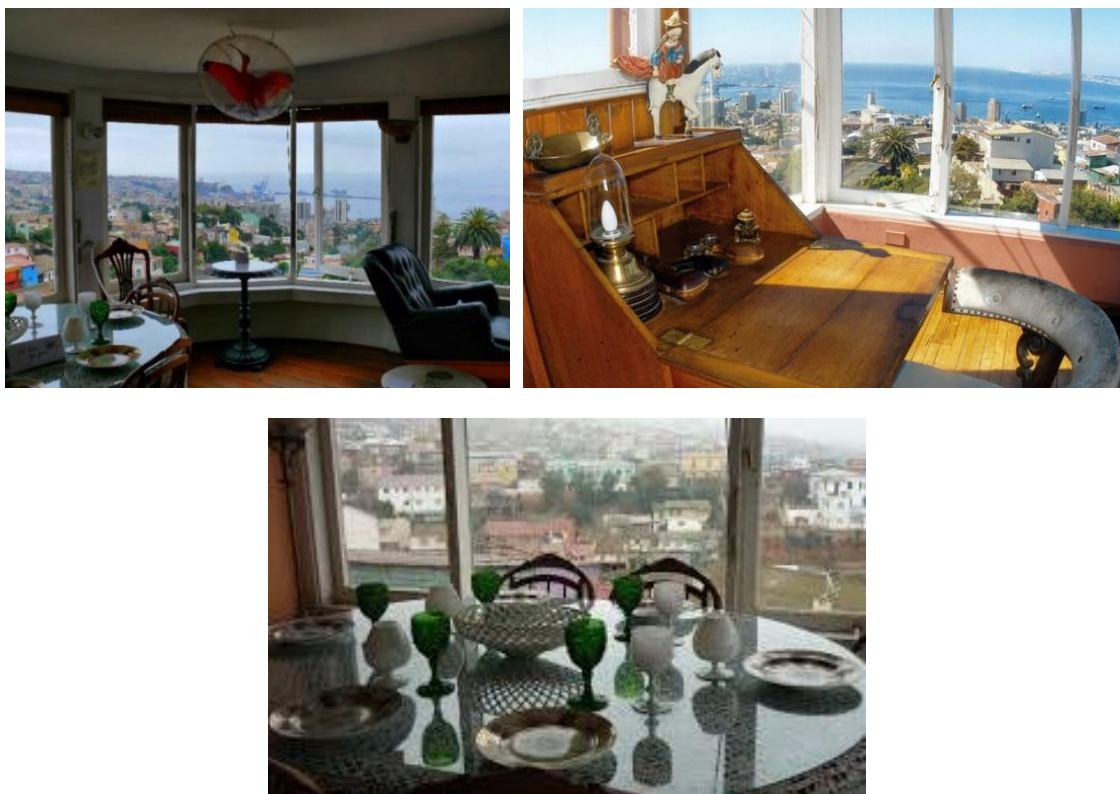
⁵²³ GRANELL Enric: “Soane en su pirámide”, Carrer de la Ciutat, núm. 12, Barcelona, octubre de 1980: Págs. 60-61.

⁵²⁴ *Ibíd.*, Pág.63.

VI.1.- Objetos en los espacios interiores.

En la casa de la **Sebastiana** se conservan colecciones de mapas antiguos, de marinas y otras pinturas, y un óleo que muestra a José Miguel Carrera poco antes de ser fusilado. Hay muchas otras reliquias del puerto de Valparaíso y piezas curiosas, como cajas de música y el caballito de tiovivo tallado en madera que se le ve girando en su carrusel desde el comedor. El semicírculo para el tiovivo se forma entre la chimenea diseñada por el poeta (bautizada como *"tinaja para el humo"*) y la ventana del comedor, también de medio círculo, donde se transparentan sus botellas. La pieza del caballo la trajo de París y conserva su marca de fábrica: Bayol. Este caballo recuerda una vez más lo que escribió en sus memorias: *"En mi casa he reunido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir... Son mis propios juguetes. Los he juntado a través de toda mi vida con el científico propósito de entretenerme solo"*.

La Sebastiana, pese a la pequeña superficie de sus plantas, se encuentra llena de rincones interesantes, de objetos y cuadros: un retrato de su admirado Lord Cochrane, colecciones de platos con globos aerostáticos, vitrales, un pájaro embalsamado traído de Venezuela (figs. (149)), una espléndida sopera italiana con la forma de una vaca, que se usaba para los ponches, un cuadro que es a su vez caja de música y reloj y paredes pintadas en rosados, azules, amarillos, verdes, solferinos. Y además los grandes ventanales, claraboyas de barco que miran hacia tierra.



(149) Espacios y objetos en la Sebastiana.

Todo este material heterogéneo, de las más diversas procedencias, constituye también el material constructivo de la casa. Igual de importante que las vigas de madera, que los sillares y muros. Y hay más colecciones de cualquier materia en la Sebastiana: más caballos de madera, más libros, más barras de bar, más escaleras de caracol, más estrecheces, más barcos a la deriva, más botellas transparentes, más dormitorios donde cielo, tierra y mar se cuelan. También aparecen las fotos de su vida y los personajes ligados a su existencia, que conviven con las palabras que, repartidas por toda la casa, van modificando la realidad a cada instante, igual que hacía él con sus poemas en este ejercicio de cambio de escenografías. En la tercera planta, junto al caballo de tiovivo, la mesa de comedor y un nuevo bar, se encuentra la nube: el sillón desde el que el poeta cabalgaba a lomos de su imaginación en busca de no se sabe muy bien qué. Y en la cuarta, otro dormitorio para soñar, no para dormir. Y en la quinta, su escritorio, su mesa de aglutinar palabras. Y en la terraza, un telescopio con el que alcanzar el cielo con la yema de los dedos o el océano con la punta de los pies.

En los años que transcurrieron desde la primera obra de Neruda en 1939 (Michoacán) hasta esta última de 1961 (Sebastiana) tuvo tiempo de "acomodar" gran cantidad de objetos, tuvo tiempo también para aprender a apropiarse de los muchos espacios que creó en cada casa, cada una con su propio estilo, su propia necesidad, su único momento para crecer tal como sentía en ese instante el poeta.



(150) Objetos que conforman uno de los espacios singulares en la casa de Isla Negra. Mascarón de proa la Guillermina.

Como pasaba también con los objetos colocados en la casa de **Isla Negra**, le interesa a su dueño sobre todo la capacidad narrativa de las cosas, es decir, el contenido literario de los objetos, de esos objetos que hemos llamado "poéticos". Busca la oportunidad de hacer surgir la historia que esconde cada uno, su ser. Utiliza este mundo físico de objetos para decorar sus casas y enriquecer su poesía, y escribe sobre ellos constantemente. Más de 3500 objetos están inventariados e instalados en los distintos espacios de Isla Negra:⁵²⁵ una colección de máscaras de las más diversas formas y procedencias, una gran cantidad de botellas transparentes, representando manos con puñales, botas, grandes tinajas de vidrios de colores, diablillos de cerámica provenientes de México, fotografías de Whitman, Rimbaud, esplendidos planisferios pintados en vidrio, cajas de insectos extraños, mariposas multiformes y llenas de color, animales, figuras, alfarería latinoamericana, relojes, instrumentos de navegación, mapamundis, caracolas de todos los tamaños con sus nombres científicos. Coleccionó también barcos en miniatura, casi todos ellos de gran valor. No faltan, desde luego, la colección de barquitos armados dentro de botellas.

Decía Neruda respecto a su afición de coleccionista: *"Yo soy un amateur del mar, y desde hace años colecciono conocimientos que no me sirven de mucho porque navego sobre la tierra".*⁵²⁶ *"Soy cosista, me gusta coleccionar cosas"*, decía cuando le preguntaban por esto o por aquello de más allá.

⁵²⁵ Según información de Fernando Sáez. Director ejecutivo de la Fundación Pablo Neruda. Catálogo de publicaciones del Ministerio: <http://www.mecd.gob.es> Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es. Dentro del III Congreso de Casas Museo. La habitación del héroe (5-7 de marzo de 2008) Dirección: Begoña Torres González Coordinación: M.ª Jesús Cabrera Bravo y Leticia Sastre Sánchez.

⁵²⁶ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2005: Pág. 298.



(151) El caballo en dos fotografías en distintas épocas.

El caballo es otro objeto en Isla Negra, un recuerdo infantil, el más impresionante: el caballo de Troya de la casa. La habitación donde se encuentra fue especialmente diseñada para el caballo traído de Temuco, y se construyó alrededor de 1965. Formó parte de una nueva ampliación (sexta ampliación 1965-1970, según esquema cronológico pág.150), cuando la casa de Isla Negra parecía definitivamente terminada. Como cada objeto poético, tiene su historia. Cuentan que cuando adolescente, Pablo Neruda pasaba frente a la talabartería de Temuco en cuya puerta se encontraba el caballo y le acariciaba el hocico. Se cansó de rogarle al dueño que se lo vendiera, recibiendo siempre de él inflexibles negativas. Hasta que un día la talabartería se incendió: "¡Salven el caballo de Pablo!", gritaba la gente. Y se salvó, aunque perdió el pelo y las crines. Dicen que se convirtió en el primer objeto que sacaron los bomberos de entre las llamas. Poco más tarde, el poeta pudo comprarlo en una subasta. El caballo, una vez restaurado, se colocó en ese espacio creado para él, cerca de la covacha, el lugar de escritorio del poeta, justo a la salida del jardín, con una puerta a su medida por si algún día le apeteciera salir al campo.⁵²⁷

Recolectar caracolas fue casi una obsesión para Neruda. En su búsqueda de nuevos ejemplares, rastreó mercadillos de todo el mundo, exploró playas bañadas por los diferentes océanos y utilizó las mañas necesarias para que amigos o conocidos le obsequiaran con piezas únicas; tardó más de veinte años en alcanzar este objetivo. Todas esas piezas se desparraman también por los muebles de Isla Negra, o están ordenados en las vitrinas dispuestas en la sala de exposición de las caracolas de la séptima ampliación 1970-1973 (ver esquema pág. 150), o expuestas en la Universidad de Chile.



(152) Neruda recogiendo caracolas en Varadero, Cuba 1942. Fotografía de Mario Carreño.

"En realidad, lo mejor que coleccioné en mi vida fueron mis caracoles. Me dieron el placer de su prodigiosa estructura: la pureza lunar de una porcelana misteriosa, agregada a la multiplicidad de las formas, táctiles, góticas, funcionales..."

⁵²⁷ MOLINA, César Antonio: "Sobre la inutilidad de la poesía", Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1995.

*Miles de pequeñas puertas submarinas se abrieron a mi conocimiento, desde aquel día en que don Carlos de la Torre, ilustre malacólogo de Cuba, me regaló los mejores ejemplares de su colección. Desde entonces y al azar de mis viajes recorrí los siete mares acechándolos y buscándolos...*⁵²⁸

Si creemos que existe en el acto poético una voluntad de coleccionar y preservar el mundo, agrupar, rescatar, proteger palabras de la incesante fatiga que produce la comunicación diaria, no es extraño entonces que Neruda fuese un coleccionista entusiasta. Existió siempre en él esa necesidad de relacionarse con la materialidad de la existencia; por eso se rodeó de objetos hermosos, de brillantes y sonoras palabras, y juntó muchas veces una y otra pasión, como podemos leer en esos versos suyos: *"Amo todas las cosas, no sólo las supremas sino las infinitamente chicas"*.⁵²⁹

No me hagas caso

*Entre las cosas que echa el mar
busquemos las más calcinadas,
patas violetas de cangrejos,
cabecitas de pez difunto,
sílabas suaves de madera,
pequeños países de nácar,
busquemos lo que el mar deshizo
con insistencia y sin lograrlo,
lo que rompió y abandonó
y lo dejó para nosotros.*⁵³⁰

El 20 de junio de 1954, en la casa Michoacán de Los Guindos, la Universidad de Chile se hace depositaria de una de las donaciones más importantes en el plano de la cultura. La entonces Biblioteca Central, hoy parte del Archivo Central Andrés Bello, recibió los libros y la colección malacológica que el poeta Pablo Neruda reunió en sus diversos peregrinajes por el mundo: *"El esplendor de estos libros, la gloria oceánica de estas caracolas, cuanto conseguí a lo largo de la vida, a pesar de la pobreza y en el ejercicio constante del trabajo, lo entrego a la Universidad, es decir, la doy a todos."*⁵³¹

Sabemos que Neruda coleccionaba además de caracolas, mascarones de proa para su casa de Isla Negra. El origen exacto de los mascarones se desconoce, pero hay indicios de que en su inicio fueron fabricados con fines religiosos, mitológicos o para asustar a los enemigos. Cuando el hombre sintió la necesidad de navegar mas allá de sus fronteras, temiendo aventurarse en lo desconocido del mar, invocó la ayuda de los dioses para protegerse de la fuerza y los espíritus malignos del mar, y adornó sus naves con imágenes religiosas o mitológicas para que lo protegieran. Al principio, cumpliendo esa función religiosa, los mascarones iban dentro de la embarcación, primero como cabezas de animales sacrificados a los dioses, después sustituidas estas por tallas de madera. Finalmente pasaron a situarse en la proa, en forma de algún animal totémico o alguna deidad marina, hasta que en el siglo XIX se popularizaron con figuras femeninas, en la creencia de que su visión tranquilizaba a los dioses del mar. Si el mascarón fallaba en su cometido y el barco naufragaba, se le cortaba la cabeza para no volver a ser utilizado.

Los mascarones que ocupan la casa de Isla Negra, repartidos por los rincones como hieráticas estatuas de madera que quisieran narrar sus periplos, eran casi todos femeninos. La Medusa, oronda y repintada, por ejemplo, ocupaba un fondo del salón y frente a ella estaba la María Celeste, lustrosa y oscura como una niña indígena. Las habitaciones de Isla Negra estaban ocupadas por la Guillermina, altiva y desafiante, como si aún retara a las tormentas del océano embravecido, y la sirena Victoria, pariente lejana de aquellas que sedujeron a Ulises en el Mediterráneo. A la María Rapa Nui había que acercarse para verle los ojos, encendidos por la cólera; y la Venus Cabalgante, aposentada en el gabinete del poeta, parecía buscar el amor entre el oleaje azul que se divisaba desde el ventanal.

En el libro *"Mi vida junto a Pablo Neruda"*, escrito por Matilde Urrutia, esta nos cuenta algunos detalles de estos mascarones: *"Pero en este living lo que más se destaca son sus mascarones de proa. Hay unas señoras*

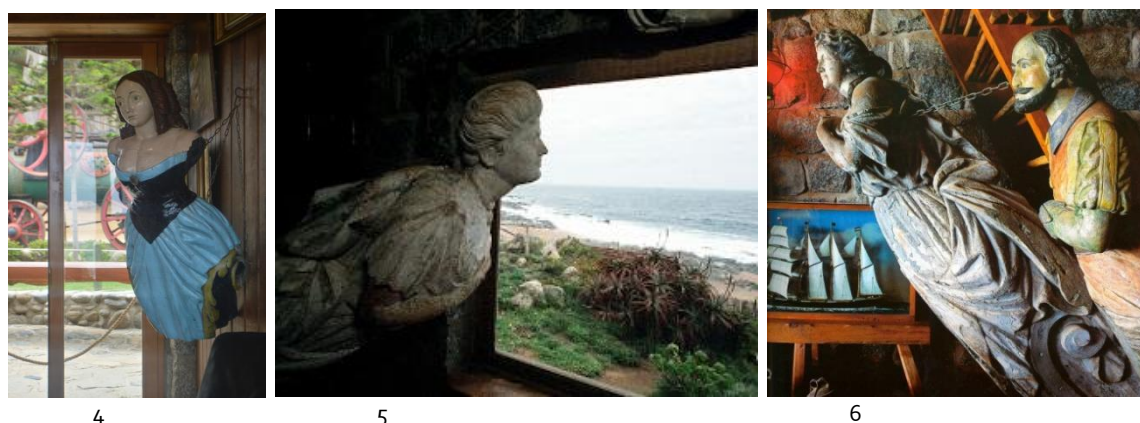
⁵²⁸ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Seix Barral Biblioteca Breve, 2002. Pág. 309.

⁵²⁹ NERUDA, Pablo: "Oda a las cosas". Página web de la Universidad de Chile. <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obranavyregresos1.html>

⁵³⁰ NERUDA, Pablo: "Estravagario", Losada, Buenos Aires, 1958.

⁵³¹ Fragmento del discurso de Pablo Neruda al donar su biblioteca y colección malacológica a la Universidad de Chile. Página web de la Universidad de Chile. <http://www.neruda.uchile.cl/estudiante2.htm>

sonrientes y amables, otras con cara seria y de mucha experiencia; hay otras niñas inocentes, frágiles y etéreas, parece que fueran a volar”.⁵³²



(153) 1. María celeste procede de un mercado de las pulgas de París. 2. La Micaela último mascarón en llegar a Isla Negra (1964). 3. La bonita hecha en pino de Oregón. 4. Jenny Lind representaba a una cantante de ópera sueca. 5. La Medusa mirando al mar. 6. La Sirena de Glasgow colgada en su posición original en el salón y el pirata sir Francis Drake.

El poeta escribió innumerables veces sobre sus mascarones, fuente de inspiración para muchos poemas, como “La Medusa I”: “...La noticia fue que una vieja nave se estaba desguazando. ¿No tendrá una figura en la proa?, pregunté con ansiedad. Claro que tiene una mona, me dijeron los muchachos. Una mona o un mono es para los chilenos la denominación de una estatua imprecisa... Como costaba gran trabajo desclavarla, se la darían a quien se la llevara. Pero la Mascarona debía seguir mi destino. Era tan grande y había que esconderla. ¿Dónde? Por fin los muchachos hallaron una barraca anónima, y extensa... Cuando volví del destierro, años después, habían vendido la barraca (con mi amiga, tal vez). La buscamos. Estaba honestamente erigida, en un jardín de tierra adentro... Costó tanto trabajo sacarla del jardín como del mar. Ahora la vi, cubierta de tantas capas de pintura que no se advertían ni orejas ni nariz. Era, sí, majestuosa en su túnica volante...”.⁵³³

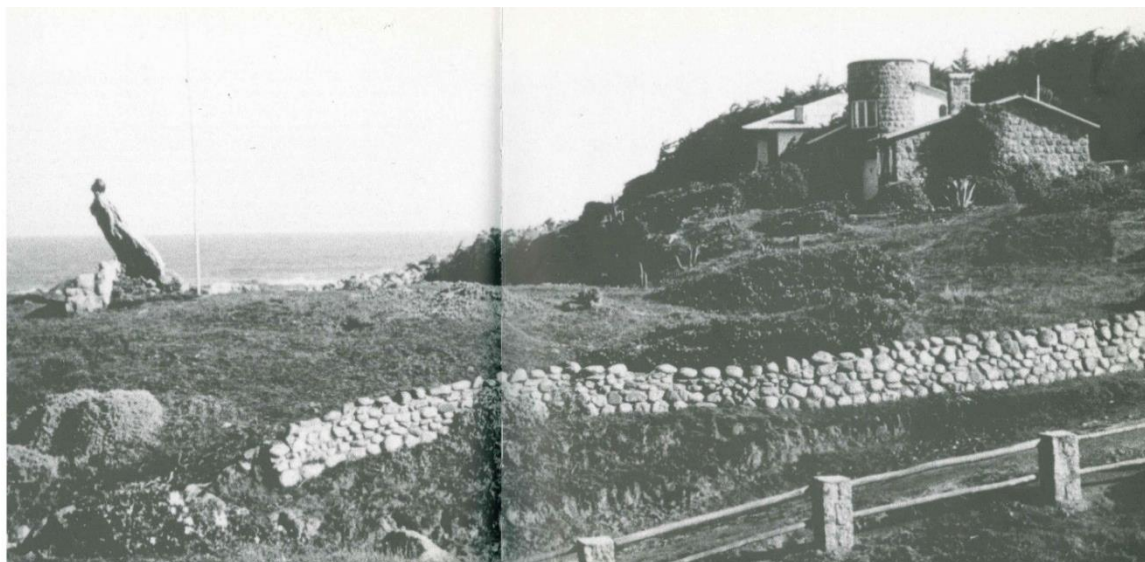
Dedica poesías a los innumerables objetos que colecciona en su casa, como se lee en “La casa en la arena”, donde nos presenta también a la Micaela: “La última en llegar a mi casa (1964) fue la Micaela. Es corpulenta, segura de sí misma, de brazos colosales. Estuvo después de sus travesías, dispuesta en un jardín, entre las chacarerías. Allí perdió su condición navegativa, se despojó del enigma que ciertamente tuvo

⁵³² URRUTIA, Matilde: “Mi vida junto a Pablo Neruda”, Seix Barral, Barcelona, 1997: Pág. 230.

⁵³³ NERUDA, Pablo: “Arte de pájaros. Una casa en la arena” De-bolsillo, Barcelona, 2004: Págs.108-109.

(porque lo trajo de los embarcaderos) y se transformó en terrestre pura, en mascarona agrícola. Parece llevar en sus brazos alzados no el regalo del crepúsculo marino sino una brazada de manzanas y repollos. Es silvestre". En el mismo libro escribe sobre otros mascarones: La Medusa II, La Sirena, La María Celeste, La Novia, La Cymbelina, La Bonita. Y en unos apuntes que tituló "Mi casa allí entre las rocas", anotó: "Oh mascarona, belleza rota, directora del navío, rectora del derrotero. Dama marítima de madera salpicada, amo tus manos heridas por el mar, tu cabellera inmóvil sobre tus ojos que escrutan el horizonte redondo, los límites, la primavera marina. Aquí se detuvo tu reino: tu última nave es mi pequeña vida."

También invaden los mascarones los espacios exteriores, como si quisieran tranquilizar a los dioses del mar y proteger la casa.



(154) Mascarón en el exterior de la casa de Isla Negra. Sacada del libro "Neruda -Rodríguez Arias" de P. Calderón y M. Folch. Isla Negra, 1940, tomada por el arquitecto Rodríguez Arias.

Repartidos por la casa de la **Chascona** se encuentra otra colección de objetos que apasionaron a Neruda, todos de diversa índole: bandejas de distintos tamaños, mesas, cubos, biombos, paragüeros, platos, copas e individuales para mesas, todos con el sello de la original creatividad del diseñador Piero Fornasetti, cuyos diseños hicieron furor a mediados de los años cincuenta. Además, algunos objetos que corresponden a la artesanía típica chilena, especialmente figuras en greda negra de Quinchamalí, que por los tiempos en que Neruda compró y atesoró, no eran en absoluto valorados y menos como objetos de decoración.

En la biblioteca están la Legión de Honor, el Premio Nobel, el premio Lenin de la Paz, recibido con Picasso, además de otros premios y medallas como reconocimiento a su obra diplomática y literaria. En el saloncito contiguo el piso de madera tiene sonido de madera de barco antiguo y las paredes están decoradas con viejos mapas de navegación holandeses junto a fotografías de la casa destrizada tras el asalto del 73 (fig. (155)).



(155) Biblioteca estudio (Volumen 3)



(156) Salón-estar (Volumen 2). La Chascona

El aporte de Neruda en cuanto al rescate de lo chileno, presente en los objetos de sus casas y también en su poesía, constituye parte importante de lo que su persona ha devenido en el imaginario nacional: quien jerarquizó y puso en valor aquello que correspondía a lo más popular y humilde y por ello, relegado, dejado fuera del buen gusto establecido y aceptado como tal en varios periodos de la vida social, económica y política chilena. Ese mismo valor lo encontramos en su obra en lo referido a lo más básico: a la comida, por ejemplo, que se despliega en las *"Odas elementales"*, evidenciando la belleza y secretos de lo sencillo.

Neruda se vale en sus casas de la arquitectura para reconstruir su mundo poético, ayudándose para ello de los objetos que incorpora activamente en su obra construida. Tales objetos establecen una relación simbiótica de tal fuerza con la casa que, si se sacan de su contexto, es decir, del espacio que los alberga, pierden su valor, y la casa vacía de tales objetos pierde también su valor, si defendemos que la casa no es solo el continente sino un espacio más la gente que la ocupa y los objetos que guarda.

Dice Luís García Montero a propósito de los objetos: *"Las cosas son un relato... Manías, ilusiones, antiguas debilidades, fechas y viajes, todo permanece en las cosas, que dan testimonio y guardan memoria amarga o feliz de nosotros. Las cosas son objetos con los que convivimos, nos conocen y sirven para conocernos, forman un currículum íntimo..." "...Vagabundeo por la casa y miro la carta infantil, el paquete de tabaco de mi padre, el primer disco, las fotografías de juventud, los carnés, la bufanda tricolor, la Torre Eiffel de mi primer viaje a París, la corbata de Alberti, los libros dedicados, los cuadernos antiguos... ¿Se trata de un museo? No, se trata de un paisaje"*.⁵³⁴

Como síntesis y culminación del proceso poético que Neruda había iniciado en *"Canto General"* (1950), canto de identidad con su pueblo, Chile, y a través de él con toda América, publica en la década de los cincuenta las *"Odas Elementales"* (1954), que se continuarán después en *"Nuevas Odas Elementales"* (1956), *"Tercer Libro de Odas"* (1957) y *"Navegaciones y Regresos"* (1959). Neruda escribe estos poemas cuando ya ha alcanzado la madurez poética, con la intención de crear un nuevo poema extenso, como hizo con el Canto General, de forma que constituyera una visión total del mundo, una interpretación del mismo partiendo de las cosas sencillas e intrascendentes, de todos esos objetos que atesoró en sus casas. Empezó a escribir las *"Odas"* para el periódico de Caracas *"El Nacional"* como colaboración semanal de poesía. Fueron publicadas por el orden alfabético de sus títulos, en los cuales comprobamos ya la gran heterogeneidad de los temas tratados, que no se limitan a los temas clásicos de la poesía.

Se han agrupado las Odas en los siguientes tipos:

- Odas de tema geográfico: "Odas a las Américas", "Oda a Guatemala", "Oda a Río de Janeiro", "Oda a Valparaíso" y "Oda a Leningrado".
- Odas dedicadas a plantas: "Oda a la alcachofa", "Oda a la castaña en el suelo", "Oda a la cebolla", "Oda al tomate", "Oda a la flor azul". Capta su utilidad, por sí mismas y por ser elementos que hacen que la vida continúe.
- Odas a elementos de la naturaleza: "Oda al aire", "Oda al fuego", "Oda a la lluvia", "Oda al mar", "Oda al otoño", "Oda a la primavera", "Oda al átomo", "Oda a la energía", "Oda al tiempo".
- Odas a seres animados: "Oda a las aves de Chile", "Oda al hombre sencillo", "Oda a los poetas populares", "Oda a Ángel Cruchaga", "Oda a la pareja", "Oda a César Vallejo" y "Oda al pájaro Sofré". En las primeras de estas Odas predomina el compromiso social.
- Odas a seres inanimados: "Oda al caldillo de congrio", "Oda al cobre", "Oda al edificio", "Oda al libro" (I y II), "Oda al hilo", "Oda a los minerales", "Oda al pan", "Oda al reloj en la noche", "Oda al traje". Temas predominantes son el compromiso social y el paso del tiempo.
- Odas a abstracciones: "Oda a la alegría", "Oda a la claridad", "Oda a la sencillez", "Oda a la tranquilidad", "Oda a la esperanza", "Oda al murmullo", "Oda a la tristeza", "Oda a la intranquilidad", "Oda al amor", etc.

Como se puede ver, el aprecio a las cosas pequeñas, simples y cotidianas hizo que Neruda fuese coleccionista de todo aquello que se cruzase en su camino.

⁵³⁴ GARCÍA Montero, Luís: "Una forma de resistencia", Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2013: pág.11.

ODA A LAS COSAS

Amo las cosas loca,
locamente.
Me gustan las tenazas,
las tijeras,
adoro
las tazas,
las argollas,
las soperas,
sin hablar, por supuesto,
del sombrero.
Amo
todas las cosas,
no sólo
las supremas,
sino
las
infinita-
mente
chicas,
el dedal,
las espuelas,
los platos,
los floreros.
Ay, alma mía,
hermoso
es el planeta,
lleno
de pipas
por la mano
conducidas
en el humo,
de llaves,
de saleros,
en fin,
todo
lo que se hizo
por la mano del hombre, toda cosa:
las curvas del zapato,
el tejido,
el nuevo nacimiento
del oro
sin la sangre,
los anteojos,
los clavos,
las escobas,
los relojes, las brújulas,
las monedas, la suave
suavidad de las sillas.

Ay cuántas
cosas
puras
ha construido
el hombre:
de lana,
de madera,
de cristal,
de cordeles,
mesas
maravillosas,
navíos, escaleras.
Amo
todas
las cosas,
no porque sean
ardientes
o fragantes,
sino porque
no sé,
porque
este océano es el tuyo,
es el mío:
los botones,
las ruedas,
los pequeños
tesoros
olvidados,
los abanicos en
cuyos plumajes
desvaneció el amor
sus azahares,
las copas, los cuchillos,
las tijeras,
todo tiene
en el mango, en el contorno,
la huella
de unos dedos,
de una remota mano
perdida
en lo más olvidado del olvido.
Yo voy por casas,
calles,
ascensores,
tocando cosas,
divisando objetos
que en secreto ambiciono:
uno porque repica,
otro porque

es tan suave
como la suavidad de una cadera,
otro por su color de agua profunda,
otro por su espesor de terciopelo.
Oh río
irrevocable
de las cosas,
no se dirá
que sólo
amé
los peces,
o las plantas de selva y de pradera,
que no sólo
amé
lo que salta, sube, sobrevive, suspira.
No es verdad:
muchas cosas
me lo dijeron todo.
No sólo me tocaron
o las tocó mi mano,
sino que acompañaron
de tal modo
mi existencia
que conmigo existieron
y fueron para mí tan existentes
que vivieron conmigo media vida
y morirán conmigo media muerte.

(157) "Odas Elementales" <http://www.neruda.uchile.cl/obra/odaselementales.htm>

Después de un recorrido por las casas protegidas, mencionaremos ahora los objetos y artefactos de la casa **Michoacán**, concretamente del mobiliario de madera que permanece en ella conforme a los primeros diseños de Rodríguez Arias encargados por Neruda, y fabricados por "Mueble Sur". En 1944 el arquitecto Rodríguez Arias, junto al escultor Claudio Tarragó y Cristián Aguadé, crean "Muebles Sur", que se consolidaría en torno a la propuesta de un mobiliario en serie de apariencia artesana y gusto moderno, de inspiración mediterránea en madera de pino (abundante y de poco uso en el Chile de esos tiempos) basado en los diseños de Rodríguez Arias y el talento para los negocios de Cristian Aguadé. Se trata, pues,

de diversas piezas de mobiliario relacionados con los encargos de construcción y reforma de la casa. Una vez más, muchas de esas piezas conforman espacios o son objetos sueltos pensados para formar parte de la biblioteca, el salón o el comedor.

El más conocido de los objetos de Michoacán es el sillón "*Isla Negra*", en madera de pino y cuero de ternero nonato, que acabará produciéndose en serie hasta la actualidad. También un sofá de espino (madera de un árbol autóctono de Chile muy resistente) que aún hoy permanece en Michoacán. Otra silla interesante fue la "*Catalana*", con diseño a partir de la tradicional silla ibicenca, "*de las seis patas*", según Neruda, y que constituye uno de los ejemplos más expresivos de esta faceta creativa del arquitecto catalán.



(158) 1: Silla "Catalana"; 2: Sofá de espino; 3: Silla "Isla Negra". Mobiliario de Mueble Sur.

La casa Michoacán se completa cuando sus moradores la llenan con sus enseres. La casa deshabitada, vacía de enseres y personas, solo puede entenderse como una casa en potencia, ya que es solo el habitar lo que permite que una casa sea tal, lo que transforma un caparazón vacío en un hogar. Es el morador quien hace la casa con su presencia y con los objetos que extiende sobre este territorio, los muebles y demás enseres que se despliegan para colonizar el espacio: una determinada manera de entender la casa que es, al final, la manera de entenderse uno mismo.

La experiencia que mencionamos anteriormente realizada por Jean-Pierre Junker sobre la casa Bianchetti de Snozi (ver fig. (14), pág. 125) ayuda a comprender esta reflexión. El profesor realiza dos fotografías desde el mismo punto de vista: en una se muestra la habitación totalmente vacía, como recién acabada de construir; en la segunda, la habitación se llena de muebles: aparecen un sofá, una mesa, una cómoda, alfombras, y se inserta en ella al ser humano. El espacio se muestra de forma totalmente distinta y, de hecho, una vez ha sido colonizado, no se reconoce sin las presencia de los enseres, los cuales lo definen a veces mejor que el propio espacio.



(159) 1, 2, 3. Mobiliario de Muebles Sur.



4



5



6



7



8



9

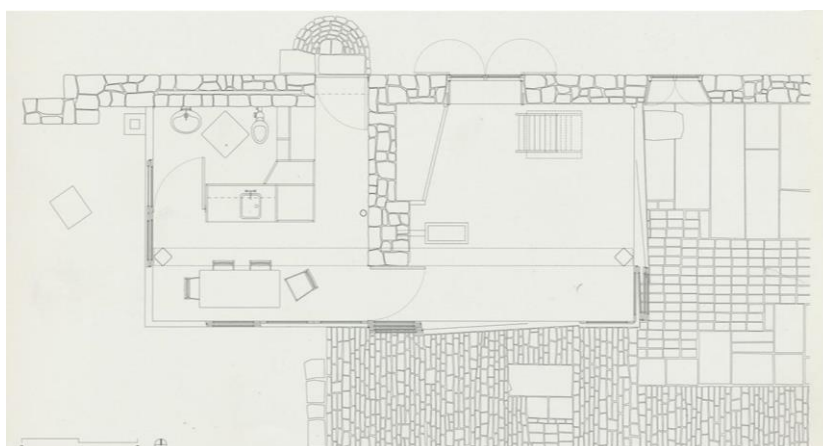
(160) 4. Banco en el umbral de la chimenea. 5. Detalle del trabajo del marco de una puerta. 6. Sillas del comedor de madera y mimbre. 7. Mueble especialmente diseñado para el escritorio del altillo que albergaba la colección de caracolas. 8. Aparador. 9. Estantería a juego. (Fotos autor agosto 2015)

Una experiencia similar a la que realiza Neruda con su sistema de tácticas escenográficas o de exposición, la de cambiar de sitio el mobiliario de una estancia para darle una nueva visión o uso, fue la que llevaron a cabo, también en la década de los 60, Alison y Peter Smithson en el "*Upper Lawn Pavilion*",⁵³⁵ donde podemos observar (como en el caso de la casa Bianchetti), cómo la misma estancia adquiere distinta

⁵³⁵ La casa que los Smithson levantaron en Wiltshire, Inglaterra en 1959, pertenece al tipo de construcción que aún la parte teórica con la práctica en la concepción y desarrollo de una idea. No sólo plasmaron en la construcción sus ideas, sino que también construyeron "su lugar privado" para el retiro y la reflexión. El pabellón fue concebido como una simple caja en la parte superior de la pared existente del jardín. El pabellón Upper Lawn, casa de fin de semana del matrimonio Smithson es un logrado ejemplo de relación entre el muro ya existente en el terreno, conjuntamente con un aljibe, y la nueva construcción de dos plantas anexas a las ruinas con una cubierta plana. En esta construcción con forma de caja, los espacios fueron concebidos para ser vividos, para disfrutar del paisaje circundante. En la planta baja una cocina-comedor con una gran puerta corredera que sale a la gran terraza y al jardín, incorporando estos elementos como un ambiente más de la vivienda.

La planta superior, a la que se sube por una empinada escalera de madera, es un gran salón con espléndidas vistas panorámicas del paisaje que le rodea, sin limitaciones estrictas de uso, sólo separado por el macizo muro de piedra, vestigio de la antigua casa de campo que también divide la planta baja. Más del 70% de la estructura de la superficie es de vidrio, con revestimiento de aluminio, que, lentamente a lo largo de los años, ha adquirido una pátina de color gris. La estructura interna es de madera. Las plantas tienen distintas funciones cuando cambian los muebles de posición.

funcionalidad al cambiar sus muebles; cambia incluso la escalera, la cual se gira para darle un sentido de recorrido opuesto, una forma de jugar con el espacio que multiplica las posibilidades de establecer espacialidades distintas (fig. (161)).



(161) Planta baja Pabellón Uper Lawn. Casa de los Smithson.



(162) Interior del pabellón con dos posiciones de la escalera que permite modificar las funciones previstas para la planta.

VI.2.- Objetos en los espacios exteriores.

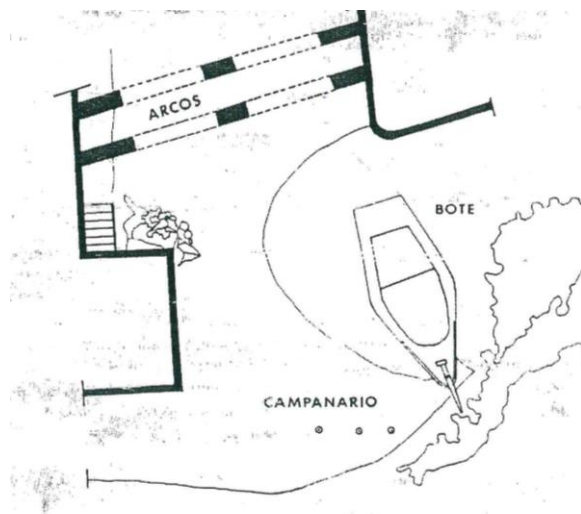
También hay un mundo creado por Neruda de objetos exteriores que ayudan a conformar otros espacios como, por ejemplo, el jardín en Michoacán o los exteriores de Isla Negra.

Cuando escribimos sobre la historia de la casa de Isla Negra, mencionamos escuetamente los dos espacios exteriores a cada lado de la casa: un espacio de acceso más abierto y otro más reducido que mira al mar (ver la fig. (33) de la página 152). En la figura de la planta numeramos cada estancia con su función y también señalamos algunos objetos exteriores: el campanario, el bote, el arco de piedra, el locomóvil, el horno chino o la fuente. Estos objetos singulares son dignos de mención.

El campanario y el bote se encuentran en una posición de mirador, en la parte más elevada de la parcela y en un espacio acotado por la arcada y dos volúmenes de la casa (fig. (163)). Forman parte de un espacio fuertemente relacionado con el paisaje, sobre todo en los días de fuerte oleaje, cuando parece que al bote lo trae y lleva el mar. El bote parece ser una pieza que rememora uno encontrado por Neruda en su infancia: *"Por cierto que había en aquel jardín extraño otro objeto fascinante: era un bote grande, huérfano de un gran naufragio, que allí en el jardín yacía sin olas ni tormentas, encallado entre las amapolas"*.⁵³⁶ Un bote en un jardín, entre flores que no revisten peligro alguno, representa sin embargo para la imaginación de un niño como Pablo todo un desafío para su creatividad, para sus historias inventadas. Sostiene Elena Mayorga que el bote de Isla Negra es, sin lugar a dudas, el bote recordado de aquella casa de vacaciones. Un ejemplo más de todos los objetos que aparecen en su vida adulta, copia de aquellos que despertaron

⁵³⁶ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Pág. 25.

su fascinación en la infancia. El bote servía de bar, servía para jugar, y también para festejar algunos actos solemnes. Sara Vial acota: *"El festejo fue en el lanchón maulino que Neruda había hecho varar en su jardín, no lejos de los masteleros con campanas y que de noche, con su pequeño fanal, parecía dispuesto a todas las navegaciones"*.⁵³⁷



(163) Plano de situación del espacio donde está situado el bote y campanario, entre la arcada y dos volúmenes de la casa.



(164) Bote existente actualmente, no es el mismo "lanchón Maulino" al cual se refiere Sara Vial, se ha remplazado al original para evocar al anterior y no perder la memoria de los objetos y la memoria del habitar de la casa. Hay fotos de la época con Neruda y el bote original. (165) Campanario.

El campanario es otro objeto con gran carga simbólica. Las campanas rememoran en Neruda las de los campanarios de los pequeños pueblos de Chile o las de las grandes ciudades como Madrid. Incorpora su imagen poética como elemento activo dentro de la concepción de la casa, como objeto evocador, esta vez en un espacio exterior. Las campanas surgen de forma reiterada en su poesía:

Esta campana rota
quiere sin embargo cantar:
el metal ahora es verde,
color de selva tiene la campana,

⁵³⁷ VIAL, Sara: gran amiga de Neruda escribe varias anécdotas, como el bautizo de su hijo Vicente Lientur en Isla Negra. Anécdota sacada de la tesis de doctorado de Elena Mayorga. Pág. 117.

color de agua de estanques en el bosque,
color del día en las hojas.⁵³⁸

Y en otro poema del mismo libro "*El mar y las campanas*":

De tantas cosas que tuve,
andando de rodillas por el mundo,
aquí, desnudo,
no tengo más que un duro mediodía
del mar, y una campana.
Me dan ellos su voz para sufrir
y su advertencia para detenerme.
Esto sucede para todo el mundo:
continúa el espacio.
Y vive el mar.
Existen las campanas.

En la "*Oda a la campana caída*", del libro "*Navegaciones y regresos*",⁵³⁹ escribe sobre la campana sumergida en el mar, aquella que según la leyenda se encargó para la Catedral de Ancud, pero no pudo llegar a su destino a causa del naufragio del barco que la trasportaba, cerca ya de la costa. Desde entonces, en las noches de temporal se oye a través del sonido de la lluvia el tañido lúgubre de la campana sumergida.

Qué iras del mar alzaron su atributo
hasta que derribaron
el profundo
eco
que contuvo en su cuerpo la campana?
Por qué se doblegó la estrella?
(...) ya nadie puede tocar su abismo,
todas las manos son impuras:
Ella era del aire...

En el espacio situado en la zona de acceso, delante del volumen general de la casa y que no tiene casi ninguna relación visual con el paisaje marino, se sitúa otro objeto único como es el locomóvil. Sobre este curioso objeto escribió el propio Neruda: "*Tan poderoso, tan triguero, tan procreador y silbador y rugidor y tronador! Trilló cereales, aventó aserrín, taló bosques, aserró durmientes, cortó tablones, echó humo, grasa, chispas, fuego, dando pitazos que estremecían las praderas. Lo quiero porque se parece a Walt Whitman*".⁵⁴⁰ Matilde Urrutia relata cómo llegó esta pieza a aquel jardín en el libro "*Mi vida junto a Pablo*": "*Allí comienza el jardín como descuidado y salvaje: es el que nos gustaba y que yo sigo cultivando de igual forma. Avanzo por un camino de piedras irregulares y poco amistosas. En medio del jardín, una pequeña locomotora. Todo el mundo trabajar se preguntará cómo llegó hasta aquí. Parece que hubiera bajado del cielo. Veíamos esta locomotora trabajar en un aserradero al que íbamos muy a menudo a buscar tablas para nuestras construcciones, estaba a unos 10 kilómetros de nuestra casa. Un buen día, el aserradero paralizó sus faenas y veíamos cómo este hermoso juguete se destruía por la acción del tiempo. Verdaderamente intrigados por su destino, buscamos al dueño y, ante mi sorpresa, Pablo le propuso comprar la locomotora.... Convinieron en un precio casi regalado, porque este señor pensó que nunca saldría el locomóvil de su campo. Desde ese día, en nuestra casa, el "problema locomóvil", como Pablo la llamaba, era un tema obligado. Con todos los amigos se hablaba de esto, sin concretar nunca nada.*"

⁵³⁸ NERUDA, Pablo: "*El mar y las campanas*", Editorial Lumen, Barcelona, 1976. Pablo Neruda dejó al morir ocho libros inéditos de poesía, escritos casi simultáneamente: *La rosa separada*, *Jardín de invierno*, 2000, *El corazón amarillo*, *Libro de las preguntas*, *Elegía*, *El mar y las campanas*, *Defectos escogidos*.

⁵³⁹ NERUDA, Pablo: "*Navegaciones y regresos*", Debolsillo, Barcelona, 2003.

⁵⁴⁰ NERUDA, Pablo: "*Arte de pájaros. Una casa en la arena*" Debolsillo, Barcelona, 2004: Págs.117.



(166) Locomóvil y Neruda en Isla Negra



(167) El locomóvil agosto 2015

Pasaron muchos meses, hasta que un día de verano llegaron a ver a Pablo unos muchachos que vivían en el Tabo, acompañados de unos veraneantes. Como ya era habitual, salió a relucir nuestro problema, la traída del locomóvil. Los muchachos se miraron, se rieron mucho y, como divirtiéndose, comenzaron entre risas y chistes a elaborar un plan. Estaban fascinados con el tema, discutían el número de bueyes necesarios, el número de jeeps.....Tenían que calcular su peso, contar las subidas y bajadas, que en este tramo de carretera son muchas y muy pronunciadas y, lo peor, pasar un pequeñísimo puente, el que atraviesa la quebrada de córdoba.....Por fin, después de una tarde de discusiones, risas y fiesta, se llegó a un acuerdo y fijaron el día en que traerían el locomóvil.....Como una broma, Pablo salió con ellos al jardín y con un palo les hizo una marca en el suelo." Aquí quiero encontrarla cuando llegue", les dijo. El día señalado para traerla, nosotros no estaríamos en la casa, teníamos un compromiso en Valparaíso. No si cierta inquietud, les dimos una llave de la puerta. Los muchachos nos parecían loquísimos, pero eran los únicos que se habían atrevido a pensar siquiera en realizar una hazaña que, de verdad, era una locura.

Grande fue nuestra sorpresa cuando llegamos. Miramos nuestro jardín, y allí, exactamente donde estaban las marcas que Pablo les había dicho, se levantaba en toda su majestad el locomóvil. Aquí se veía más grande, más importante. Nos acercamos como con timidez, lo acariciábamos, nos parecía un hermoso sueño. ¿Cómo llegó hasta aquí?...Fue una faena larga y penosa, sobre todo en las bajadas. Nos contaban que se ponía tan pesada en las subidas y cuando bajaba tomaba una velocidad loca, que por momentos creían que se les escaparía, arrastrando bueyes y vehículos. A medio camino tuvieron que buscar otro jeep para reforzar las bajadas. Lo peor fue cuando entraron al pequeño puente, nos contaban que este se movía y temblaba de tal manera que, en un momento, todos pensaron que se caería con la locomotora y todos ellos... Así entró el locomóvil a nuestra casa, movido por el entusiasmo juvenil, por la irresponsabilidad de esta juventud que, en este caso, fue una victoria..."⁵⁴¹

⁵⁴¹ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral, Barcelona, 1997: Págs. 227-229.

CAPÍTULO VII: DE LOS VALORES RECONOCIDOS EN LAS CASAS DE NERUDA. Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B).

VII.1.- ¿Qué se entiende por valores patrimoniales reconocidos?

*"El reconocimiento es justamente la forma eterna de contemporaneidad: volver a reconocer, a ser reconocido, implica en sí mismo el dulce tránsito de la dormición o incluso de una muerte temporal, condición de cualquier resurrección..."*⁵⁴²

Con el resumen cronológico y descriptivo de la historia de estas cuatro casas en las páginas anteriores hemos reconocido ya lo que hemos definido en la tabla de valores de la metodología (pág.81) como valor histórico, primera aproximación al valor arquitectónico; hemos trazado también unas pinceladas sobre el valor paisajístico y urbano. Las hemos querido conocer primero para poder aproximarnos a continuación a los demás valores que les hemos atribuido, sin olvidar que no se trata de entes estáticos, sino de organismos en constante expansión, crecimiento y cambio, y que han ido adquiriendo un valor distinto según la fase, periodo o año de vida que analicemos; también según el uso que se les dio, las personas que vivieron en ellas o la influencia que ejercieron posteriormente en su entorno y sociedad.

Cuando se protegen tres de estas casas con la categoría de Monumento, estamos otorgándoles ya un valor y un significado particular y distintivo que las diferencia de otros objetos.⁵⁴³ Esta peculiaridad cultural es la que hace que resulten significativas, únicas e insustituibles.

Proponen María Teresa Pérez Cano y Eduardo Mosquera Adell en su artículo *"El contexto de los Monumentos: la hora de los entornos"* una primera clasificación de los valores, cuando afirman que los edificios, los objetos o los espacios poseen a veces valor por sí mismos, cuentan con cualidades intrínsecas (arquitectónicas, estéticas, artísticas, históricas) por las que los apreciamos colectiva o individualmente. Tales valores son independientes de que el paso del tiempo les haya hecho perder su valor de uso o la vocación inicial que les dio sentido. En otros casos, a los elementos se les atribuyen valores por ser contenedores de usos y actividades, acontecimientos históricos, casas natales de personajes ilustres que caracterizan un tejido social vivo o pasado, que se entiende debe estar presentes en nuestra memoria. Otras edificaciones y espacios alcanzan valores en función de su posición en la ciudad o territorio. Esto es así porque se establecieron históricamente ciertas relaciones visuales, o una determinada unidad paisajística, y por ello merecen la estima de los ciudadanos. Por último, podemos encontrar situaciones donde ningún elemento destaca con notoriedad por encima de los demás, siendo sin embargo la fuerza que adquieren como conjunto lo que constituye la clave de su valor: es el caso de ciudades históricas formada por arquitecturas domésticas de escaso valor individual pero que integran importantes conjuntos desde el punto de vista ambiental. El patrimonio estaría formado así por elementos que participan, en mayor o menor grado, de estos cuatro valores: valor arquitectónico, de uso, de situación o ambiental.⁵⁴⁴ Coincidimos con esta enumeración de valores y añadiremos, por nuestra parte, algunos más.

Si recordamos los significados de los conceptos de la Parte I (*"Contextualización teórica"*) de esta tesis, el *patrimonio arquitectónico* de una casa es aquel que adquiere con el paso del tiempo, y que supera al originalmente asignado. Este valor puede ser, por su parte, cultural o emocional, físico o intangible, histórico o técnico. Coincidimos también con estos valores y añadiremos algunos más.

Así, como ya expusimos en la primera parte de esta investigación, el patrimonio como expresión de una cultura se define como la necesaria conjunción de lo material (valores objetivos tangibles) y la derivación imprevisible de sus significados y sus conexiones simbólicas (valores subjetivos intangibles). En esta investigación sostenemos que para evaluar patrimonialmente un bien, partimos siempre de un sujeto valorando un objeto valioso, valoración en la que adquieren relevancia los *"valores subjetivos"* reconocidos por ese sujeto. Los valores subjetivos a que nos referimos subyacen en las casas, en sus espacios, en sus ambientes, en sus entornos, en su tipología y técnica constructiva, etc., como fruto de la cultura tradicional impregnada en ellas y que, a su vez, dimana de ellas como un todo envolvente: valores que son apreciados mediante el conocimiento y la sensibilidad personal y colectiva (de la sociedad o grupo al que

⁵⁴² SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura Dadá y Patrimonio de la Humanidad", Recolectores Urbanos Editorial, Sevilla, 2014: Pág. 103.

⁵⁴³ Definición de Monumento según la Ley Nº 17.288, de Monumentos Nacionales. Página del Consejo de Monumentos Nacionales: https://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf

⁵⁴⁴ PÉREZ Cano, María Teresa y MOSQUERA Adell, Eduardo: Artículo: "El Contexto de los Monumentos: La hora de los entornos". <http://www.lalaja.org/303.html>

pertenecen) y que se conservan y transmiten, como todo el patrimonio cultural, gracias a la memoria histórica, a la sensibilidad y a la formación cultural.

Son estos valores subjetivos los que nos llevan a hablar de la peculiar personalidad histórica y cultural de un monumento; de su valor de identidad, que no consiste únicamente en los elementos o testimonios físicos, sino también en el carácter, en el "*sabor*" y singular atmósfera que los envuelve y resulta inseparable de ellos y que, al ser valorados y aprehendidos por la sociedad, se hacen memoria, seña de identidad y símbolo y, también, materia de estima para la población que los realizó y alberga.

Las diferencias conceptuales y de criterio y, en especial, de sensibilidad de las diferentes culturas o civilizaciones, motivan que el patrimonio arquitectónico en general y, en particular, sus valores subjetivos intangibles, implícitos en él, puedan ser valorados de muy diferente forma o incluso pasar desapercibidos. Todo depende del grado de conocimiento histórico y cultural, de integración en la cultura que lo alberga y de la sensibilidad del individuo o grupo que lo habita, estudia o contempla. De ahí se deduce la importancia que para una buena conservación del patrimonio y para su comprensión tienen el conocimiento y el respeto de la cultura que lo realizó.

A tenor de lo expuesto, se puede decir que un "*valor subjetivo*" es aquel que motiva y/o responde, por una parte, a los valores culturales propiamente dichos (historia, arte, ciencia, estética, etc.) y, por otra, a la inteligencia y a los factores no racionales, subjetivos, de la naturaleza humana: sentimientos, memoria, emociones, sensaciones, sensibilidades, evocaciones, espiritualidad, símbolos, etc.

Con estas premisas, proponemos la siguiente clasificación para la justificación de los valores reconocidos mediante la metodología propuesta, con una tabla de valores que no debe ser considerada en ningún caso estática, no puede ser una fotografía, sino hallarse en constante revisión, ya que la variable del tiempo influye claramente en la concreción de los valores de un bien.

VALORES ESTÉTICOS DEL PATRIMONIO CONSTRUIDO METODOLOGÍA (Para mejor entender la significación cultural)

1 VALORES OBJETIVOS

1.-VALORES HISTÓRICOS	Isla Negra	Historia cronológica de la vida "real y efectiva" (1939-1973) Isla Negra sin Neruda (1973-1990) Historia de la casa "protegida" (1990-2015)	2.-VALOR ARQUITECTÓNICO O FORMAL	Influencia casas Ibiza, casa payesa Arquitectura agregativa Arquitectura vernácula
	La Chascona	Historia cronológica (1952-1973) La casa sin Pablo, con Matilde (1973-1990) Historia de la casa "protegida" (1990-2015)		Arquitectura agregativa Casa dispersa, arquitectura sostenible Aparece la escala pequeña Utilización materiales autóctonos
	La Sebastiana	Historia cronológica de la vida cotidiana (1959-1961) La Sebastiana sin Neruda (1973-2012) Historia de la casa "protegida" (2012-2015)		Teoría sobre la escala pequeña Casa porteña Diversidad formal en planta y alzados
	Michoacán	Historia cronológica. Pablo y Delia (1941-1955) Michoacán solo habitada por Delia. (1955-1989) Historia de la casa "Protegida" como Inmueble de Conservación Histórica		Particularidades de la casa Análisis espacial, funcional, formal y relación con el entorno.
3.- VALOR PAISAJÍSTICO O AMBIENTAL	Isla Negra	Relación con el mar, arena, vistas		
	La Chascona	Relación con el jardín interior, vistas		
	La Sebastiana	Relación con el mar, puerto, vistas		
	Michoacán	Relación con el jardín interior		
4.- VALOR URBANÍSTICO	Isla Negra	Declaración de Isla Negra como "Zona Típica" Instructivo especial de intervención Programa de reconstrucción nacional para Quisco Ampliación Zona Típica	5.- VALOR TIPOLÓGICO Común para las 4 casas	Tipología Arquitectura doméstica Tipología Casa-Museo
	La Chascona	Instrumentos Planes Reguladores Propuesta para la protección de Bellavista Como "Zona típica"		
	La Sebastiana	Declarado el puerto de Valparaíso como Patrimonio Cultural De la Humanidad Decreto n°605. Declaración nuevas áreas como Zonas típicas Decreto n°453. Ampliación áreas ya protegidas Plan Regulador Metropolitano de Valparaíso		
	Michoacán			
			6.- VALOR FUNCIONAL O ÚTIL Común para las 4 casas	Como casa privada Como Casa-Museo

2 VALORES SUBJETIVOS

7.- VALOR ARTÍSTICO LO ESTÉTICO

Isla Negra	Composición de formas y materiales utilizados en cada pieza que se agrega. Composición en alzados de conjunto Paisaje como elemento fundamental de la composición
La Chascona	Composición de formas y materiales utilizados en cada pieza dispersa adaptada a la topografía Jardín interior como elemento fundamental de la composición
La Sebastiana	Composición de pequeñas piezas en vertical con colores, formas y materiales varios Paisaje lejano y cercano como elemento fundamental de la composición
Michoacán	Composición de formas y materiales en el exterior e interior. Utilización de la madera en muebles y acabados.

8.- VALOR ECONÓMICO. VALOR DE USO VALOR ENDÓGENO

Común para las 4 casas

Como fuente de actividad
Como fuente de atracción
Como fuente de creatividad

9.- VALOR DE IDENTIDAD DEL BIEN

Común para las 4 casas

V. DE IDENTIDAD	Casa barco. Particularidades en Isla Negra Casa de juguete. La Chascona Casa de los sueños. La Sebastiana Muebles en Michoacán
V. ANTROPOLÓGICO O SOCIAL	Apropiación del espacio
V. SIMBÓLICO	Neruda arquitecto Neruda coleccionista Neruda anfitrión

(168) Tabla resumen general de valores.

Como se aprecia en las tablas anteriores, hemos dado por sentado que las casas de Neruda son obras con valor "arquitectónico", y también las hemos definido en algún momento como "arquitectura", concretamente "arquitecturas domésticas". Es momento de intentar justificar esta postura, plantearse si hay que hablar de "un valor arquitectónico en sí mismo" o reconocer que estas casas son lo de menos y su importancia radica más bien lo que representan.

La casa de un personaje memorable como el que nos ocupa posee una capacidad extraordinaria para mostrar la dimensión más veraz y auténtica del mismo, aquella que se desarrolla entre las cuatro paredes de su entorno doméstico y en compañía de su núcleo familiar, pues es solo en la intimidad de la propia casa donde cualquier individuo se encuentra plenamente libre de los prejuicios que imponen la vida pública o el desarrollo de una actividad profesional. La primacía de la memoria histórica de un personaje puede llegar a eclipsar, sin embargo, la importancia misma de su casa, relegando ésta a un segundo término y desaprovechándose la ocasión que nos brindan los espacios domésticos para conocer no solo los usos y costumbres de una época, sino también la particular idea de vida de quien moró en ella. En el caso concreto de Neruda, sus casas, además de mostrarnos su dimensión más auténtica, sus costumbres más arraigadas, su idea de vida, nos hablan también de su hacer arquitectónico, de su interés por el uso de los materiales y por la construcción, de su afición a pensar espacios que finalmente fueron edificados.

Una discusión abordada en múltiples ocasiones, la de si "es arquitectura lo que no construyen arquitectos", se entabla también en este caso. Neruda fue poeta, no arquitecto. Pero sabemos sobradamente de la complicidad que existía entre cliente y arquitecto-amigo, entre Neruda y Rodríguez Arias. ¿Hasta qué punto interviene el arquitecto en sus casas? ¿Dónde lo hace el cliente? En "Arquitectura sin Arquitectos"⁵⁴⁵ Bernard Rudofsky pone en valor la arquitectura popular o vernácula como algo casi intuitivo y realizado por cualquier usuario no arquitecto. La arquitectura vernácula constituye la tradición más auténtica de cada región. Nació entre los pueblos autóctonos de las diversas regiones como respuesta a sus necesidades de hábitat. Lo que hace diferentes estas edificaciones de otras es que las soluciones escogidas son un ejemplo de adaptación al medio. Esta arquitectura es realizada por el mismo usuario, apoyado en la comunidad y en el conocimiento de sistemas constructivos heredados ancestralmente. Por lo tanto, se trata de una arquitectura sin arquitectos, representa a un usuario que construye con pocos conocimientos de "arquitectura", con materiales del lugar y de modo casi intuitivo.

⁵⁴⁵ RUDOFISKY, Bernard: "Arquitectura sin arquitectos", Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.

¿Podríamos incluir dentro de esta forma de arquitectura las casas de Neruda? No cabe duda de que la solución definitiva de las casas, tanto la de Isla Negra, como la de La Chascona y La Sebastiana, se adaptan al medio gracias a una consideración previa del entorno físico y natural, siguiendo en ello las claves del habitar local, con sistemas constructivos transmitidos por maestros de obra como Rafita, y que utiliza los recursos materiales cercanos, con pocos conocimientos arquitectónicos y de una manera intuitiva.

Como ejemplo de las teorías de Bernard Rudofsky sobre arquitectura vernácula podemos analizar su casa particular, que se localiza en la provincia de Málaga⁵⁴⁶. El habitar los espacios al aire libre y el derecho sagrado a la privacidad son dos de sus objetivos vertebradores.

Pese a la interpretación contemporánea y personal que hace el autor, en sus fotografías de arquitectura tradicional andaluza se encuentran semejanzas sorprendentes con el resultado final del proyecto. Su ejercicio de "*contemporaneizar*", globalizar y personificar la arquitectura vernácula mediterránea no persigue un cambio formal profundo. Partiendo de los elementos preexistentes, de la topografía abrupta y de las vistas al paisaje, Rudofsky propone un espacio interior paralelo a la pendiente, entendiendo la planta como una sucesión casi lineal de usos que conforman un balcón hacia el espacio privado de la parcela y, en última instancia, hacia el paisaje de los montes de Frigiliana. El gran valor del interior de la casa radica en su sabia interpretación contemporánea y universalista de las claves del habitar local. El arquitecto no sólo estudia el lugar como entorno físico y natural de su creación, sino también como fuente cercana de recursos materiales: la teja árabe y el barro de los revestimientos hablan de su preocupación por la autenticidad y la conexión vernácula, pero también de la cercanía de los recursos. La adaptación a los recursos propios queda patente en la construcción, por ejemplo, de las repisas tanto en el salón como en el estudio, así como en los muebles de baño y cocina de albañilería. Los pavimentos son de tierra cocida y los revestimientos de azulejos de color blanco en cocina y aseos. Los acabados son de yeso, y los techos y las paredes están pintados con cal. En el exterior, el propio Rudofsky especifica que la única excepción que hace a los materiales vernáculos son sus carpinterías metálicas, opción posiblemente vinculada a la accesibilidad y economía de éstas en el momento de construcción de "*La Casa*", y que simplifica a un solo tamaño. Desde el punto de vista formal, la concesión personal y único elemento diferenciador de la casa tradicional mediterránea andaluza son los enmarcados de las ventanas, realizados con material cerámico que permite la entrada de la luz directa del sol en invierno, protegiendo el interior en verano. Los huecos constan de paneles de caña que filtran la luz.

La obra construida de Rudofsky es escueta, centrada en la escala menuda de lo doméstico, pero imprescindible como ejemplo del desarrollo intenso de sus reflexiones sobre el habitar que el autor teorizó en sus publicaciones. En sus casas prevalece siempre la salvaguarda de la intimidad frente a lo colectivo, la lectura de la vivienda como un universo propio, contenedor simbólico de la construcción de la identidad personal.⁵⁴⁷

Algunos ejemplos que nos sirven para justificar que es posible una arquitectura vernácula sin arquitectos son los casos de Wittgenstein y Malaparte; en ambos se produjo una colaboración entre los arquitectos y unos "*clientes con ambiciones*", como en el caso de Neruda.

⁵⁴⁶ El proyecto para lo que sería su propia residencia en España está fechado en marzo de 1970. Bernard Rudofsky aparece como cliente y José Antonio Coderch de Sentmenat, amigo de Rudofsky, gran admirador de su trabajo, firma como arquitecto. Sin embargo, queda avalada la autoría de la obra por Rudofsky, autor indiscutible de esta obra, por los distintos documentos de la colección Rudofsky «The Bernard Rudofsky State» en Viena. La vivienda que Bernard Rudofsky diseñó para disfrutar, junto con su esposa Berta, sus momentos de evasión estival representa el momento maduro de una exploración continuada de la arquitectura mediterránea. Rudofsky entiende la enseñanza del mediterráneo en un contexto mucho más global, siempre enriquecida por su experiencia universal y diversa de lo vernáculo. El proyecto parte del respeto al paisaje rural de la parcela y sus alrededores, conservando tanto la topografía abrupta como la vegetación original de olivos, pinos e higueras como soporte del proyecto. Para ello, «La Casa» se construye en cinco niveles diferentes y respeta los árboles preexistentes en la parcela. La fidelidad a la vegetación autóctona y su protagonismo en la configuración del proyecto aborda aspectos funcionales tan interesantes como la protección de los vientos y de la luz solar directa, junto como servir de fuente natural de humedad. El programa mínimo planteado por Rudofsky se resuelve en una sola planta y se distribuye en distintas piezas disolviéndose en el territorio. La casa se localiza en la zona más alta de la parcela, renunciando a la artificiosidad del proceso urbanizador –movimientos de tierras para manipular las cotas naturales o diseño de jardines–, limitando la intervención a delicados senderos realizados con material cerámico artesanal. Rudofsky efectúa una lectura homogénea de los espacios cerrados y abiertos, construidos y no construidos, entendiendo el jardín como contenedor complementario del programa doméstico; la denominación de este jardín como el jardín-casa –Rudofsky la denomina the house-garden– es sintomático de esta visión proyectual. Junto con esta fidelidad a los hábitos de vida de su morador, la vivienda recoge toda la tradición de la casa mediterránea.

⁵⁴⁷ Resumen sacado del núm. 52 BOJA núm. 159 Sevilla, 17 de agosto 2009, donde aparece la RESOLUCIÓN de 27 de julio de 2009, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, de la Casa Rudofsky, en Frigiliana (Málaga).

En el caso de Malaparte la discusión se ha centrado tradicionalmente en dilucidar si la obra es de Malaparte o Libera, y en exponer la personalidad del artista para explicar ciertas singularidades de la vivienda, como la famosa cubierta escalonada.⁵⁴⁸ En el estudio que hace Morida Talamona es precisamente el atrevimiento de que la arquitectura no esté hecha por un arquitecto su tema de partida. Por otro lado, la búsqueda de la coincidencia entre la obra intelectual y construida suele ser el argumento más repetido para la casa Wittgenstein.⁵⁴⁹ En su estudio sobre Wittgenstein y su arquitectura, Nana Last concluye que sin conocer la arquitectura de Wittgenstein no se puede entender de forma completa su obra filosófica y que, de algún modo, la casa solo puede ser entendida de un modo "*bidisciplinar*", pero no en un sentido de dos polos opuestos, sino de dos disciplinas que se complementan en aquello que no pueden decir.⁵⁵⁰

Otro filósofo, Martin Heidegger, en el verano de 1922 se muda a una pequeña cabaña de madera en las montañas de la Selva Negra al sur de Alemania, en la localidad de Todtnauberg. La cabaña es una construcción de aproximadamente 6 x 7 metros en la que vivió junto a su mujer y fue concebida, según algunos autores, como "*un refugio que protege del exterior, de la inclemencia del tiempo y de los agentes naturales, pero también de lo mundano y superficial, de una exterioridad que se concibe siempre como nociva*".⁵⁵¹ El habitar que refiere esta casa alude a la pureza de la naturaleza y las costumbres, dando a entender que la casa es construida con el fin de no dañar a la naturaleza, con los materiales naturales del mismo entorno donde se encuentra, sin necesidad de usar elementos tecnológicos o industrializados, cuidando siempre de no abusar de la naturaleza. Tomando los principios de sustentabilidad, teniendo en cuenta solo el habitar interior, dejando lo estético a un lado y cuidando el medio ambiente.

Tanto en Wittgenstein como en Heidegger interesa cómo las viviendas trascienden a la propia obra o biografía de ambos autores. El austriaco estudió ingeniería, y su interés por las matemáticas le lleva a interesarse por la arquitectura. En el caso del alemán, su experiencia con la vida rural en aquella cabaña supuso la creación de textos como "*Construir habitar pensar*" o "*Poéticamente habita el hombre*", que supusieron una referencia para otros filósofos, arquitectos y críticos de arquitectura, los cuales vieron en ellos la posibilidad de otorgar una dimensión simbólica y trascendental a una disciplina muchas veces considerada eminentemente utilitaria.⁵⁵²

Interesa mencionar también que para Ruskin era importante proteger y cuidar las viviendas y el patrimonio que hoy denominamos vernáculo, siendo quizás uno de los primeros en hacerlo. Se refería a él como al patrimonio del hogar de la familia, el cual debe ser respetado, protegido y recordado. Sostiene Choay que fueron Ruskin y Morris quienes enriquecieron el concepto de monumento al incorporar a él la "*arquitectura doméstica o vernácula*", encontrando valores reconocibles en "*la continuidad de tejidos constituidos por las residencias más modestas*".⁵⁵³

¿Cómo afronta el no-arquitecto Neruda la construcción de sus casas? Hay interesantes teorías sobre el hacer del poeta que conviene citar como; por ejemplo, lo que Francisco González de Canales llama "*auto-*

⁵⁴⁸ Esta casa que el escritor italiano Curzio Malaparte se construyó hacia 1943 en Capri, fue con ayuda del arquitecto Adalberto Libera primero, desobedeciendo las órdenes de éste y asumiendo el mismo escritor la dirección de la obra después. Por la radicalidad de la propuesta y la apariencia de la arquitectura en el paisaje, la casa levantada en la punta Malluso de Capri ha sido siempre una de las más veneradas por la arquitectura. Desde el punto de vista de la calidad arquitectónica esta casa tiene interés. La ambiciosa empresa del escritor no era otra, sino que la de construirse una casa a su imagen, una construcción que fuera él: "Una casa comme me".

Juan Antonio Espinoza Martí. "Casas de escritores: Construcción y destrucción de un patrimonio personal" International Journal of Scientific Managment Tourism, 2016, Vol. 2 Nº2 pág. 100

⁵⁴⁹ En 1914, el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein construye para sí mismo una cabaña en un acantilado junto al lago Sognefjord en el pueblo noruego de Skjolden. Hoy demolida, esta cabaña supuso el inicio de una actividad constructora por parte del filósofo. Posteriormente, entre 1926 y 1928, construye en la Kundmannngasse de Viena una casa para su hermana Margaret Stonborough-Wittgenstein. Dicha casa ha pasado a formar parte del imaginario colectivo de la Viena *fin de siècle*, visitada por Claudio Magris en su viaje por El Danubio, es el leimotiv de una novela Corrección de Thomas Bernhard. Actualmente, la casa sigue en pie, fue comprada por el gobierno búlgaro en 1971 y es hoy sede de un centro cultural.

⁵⁵⁰ Estas reflexiones aparecen en la tesis de doctorado de Francisco González de Canales "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959". Capítulo II. II.1.1 Modelos de auto-experimentación. Págs.119-124.

⁵⁵¹ ESPINOSA Martín, Juan Antonio: "Casas de escritores: Construcción y destrucción de un patrimonio personal", International Journal of Scientific Managment Tourism, Vol. 2 nº2, 2016: Págs. 95-109.

⁵⁵² Hemos comentado sobre estos textos de Heidegger en la parte II de la tesis; capítulo IV.1.- "La apropiación del espacio. La poética del habitar", págs.115-123.

⁵⁵³ CHOAY, Françoise: "Alegoría del patrimonio", trad. María Bertrand Suazo, Gustavo Gili, Barcelona, 2007: Pág. 125.

experimentación doméstica”,⁵⁵⁴ según la cual “el espacio en las casas de Neruda no se genera tanto por la arquitectura, sino por los despliegues y arreglos materiales que los habitantes disponen en su interior, focalizado a través de mobiliario, objetos varios, etc”.

La presencia de artistas “no arquitectos” construyendo o colaborando en la construcción de espacios para sí mismos constituye una constante a lo largo de la historia moderna. A pesar de los recelos disciplinares, la historia ha reconocido algunos casos por antonomasia, como los de Malaparte y Wittgenstein. En el caso del artista como “constructor de espacios” la génesis del proceso se inicia con una relación entre arte y vida que lleva a un modo de auto-experimentación doméstica.

Siguiendo esta tradición podremos hablar ahora de la relación entre un poeta y un arquitecto concretos, entre Germán Rodríguez Arias y Pablo Neruda. Las casas que estudiamos: ¿Son casas de Rodríguez Arias construidas para Pablo? ¿O son más bien fruto de la creatividad propia del poeta chileno manteniendo las aportaciones de Arias? Sostenemos que estas casas no estaban en la imaginación del arquitecto: forman parte del imaginario del poeta, que se apoyó en su idea de arquitectura y en los conocimientos de su amigo para llevar a cabo la construcción de las mismas. Se produce un rechazo inconsciente a contar con el arquitecto o a obedecerlo; como en el caso de Wittgenstein o Malaparte, predomina el deseo de hablar de ellos mismos.

Si Neruda hubiera contado solo con la ayuda de lugareños, hubiese conseguido levantar también su obra. Sin embargo, la ayuda del arquitecto fue fundamental para que sus espacios llegaran a buen término. Sus casas se generaron a partir de premisas propias, a menudo irracionales: a pesar de asesorarse por arquitectos, hay que analizarlas, pues, desde el propio mundo nerudiano. Neruda rige los mecanismos de gestación del proyecto a todos los niveles: en su concepción, en su organización, en la composición de sus volúmenes, en el uso de los materiales, la distribución y diseño del mobiliario, etc., y solamente desde la búsqueda de su universo vivencial y poético aparecen las razones para comprender la extravagancia del resultado arquitectónico.

Creemos que Neruda tenía una idea de arquitectura, aunque la crítica arquitectónica a su obra ha resultado a menudo un tanto limitada. Si aceptamos que sus casas no fueron construidas por un arquitecto, se podría decir que se trata entonces de una arquitectura popular, que no goza de la categoría ni del reconocimiento de la “arquitectura culta”. Esta arquitectura se enmarca en las “arquitecturas sin arquitectos” tan promovidas en los años 70 en Latinoamérica.⁵⁵⁵ Pero parece más interesante plantear que Neruda tenía una idea de arquitectura, quizá no ortodoxa, pero sí culta y de gran provecho. El poeta no solo supo del valor representativo de sus casas, sino que demostró su interés por la arquitectura y la construcción. En una entrevista confiesa su interés por la construcción, y manifiesta los vínculos que encuentra entre el trabajo de un poeta y un arquitecto: “En el hacer poesía y en el hacer las casas hay siempre algo que está naciendo, creciendo, y construir implica también una sensualidad de la madera, de los barnices, de los colores, de los objetos que se reconocen y se distribuyen en un propósito de arquitectura.... “Mi placer más grande es la construcción”, “Si no hubiese escogido la poesía como forma de vida, ¿le habría gustado ser profesor? –Neruda: Sería constructor. Haría casas”.⁵⁵⁶ Por lo tanto, su hacer arquitectónico no puede considerarse inconsciente, sino pensado y deliberado.

Ahora bien, si afirmamos que las casas no han sido construidas por un arquitecto, ¿podemos valorarlas con las categorías canónicas con las que se juzga la arquitectura? Es en este sentido en el que las aproximaciones desde la disciplina arquitectónica han sido tan limitadas.

Así, por ejemplo, en algunos casos se ha acudido a categorías de la historia de la arquitectura, como “*existenz mínimo*” (Klein CIAM) para entender la estrechez interior de las casas; o a las lecturas formales de Rowe para explicar las formas biomórficas, de modo que la pasión por las caracolas de Neruda explicaría la existencia de escaleras de caracol y los espacios circulares y enroscados. También se han utilizado textos clásicos que conjugan espacio y poesía como “*La poética del Habitar*” de Bachelard, texto utilizado también en la parte I de esta tesis, o “*La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo*”, de Mario Rodríguez; o lecturas esencialistas, basadas principalmente en el “*Pensar*,

⁵⁵⁴ La auto-experimentación doméstica es un concepto que ha sido estudiado parcialmente, estando asociado normalmente a la idea de “la casa del arquitecto” o la casa que el arquitecto se construye para sí. Esta “casa del arquitecto” suele ser vista como un espacio épico, un lugar excepcional donde el héroe ha plasmado todo su conocimiento sobre la disciplina en su propia piel. Pero también hay casos de auto-experimentación doméstica de no-arquitectos como el caso de Wittgenstein o Malaparte, que hemos referido en páginas anteriores o el caso del arquitecto catalán Rodríguez Arias y Neruda.

⁵⁵⁵ Nombraremos los estudios de John F. Turner, concurso PREVI, el Architecture without Architects de Bernard Rudofsky, muy vinculados a las ideas de compromiso social y político.

⁵⁵⁶ GANDERATS, Luís Alberto: Entrevista: “Neruda a lo Humano y a lo Poético”, Sacado del artículo de Francisco González de Canales, “Naturaleza en la arquitectura doméstica de Pablo Neruda”, Arquitectos, enero de 2007.

habitar, construir” de Heidegger para buscar las posibles fuentes o influencias que ayuden a comprender los espacios de Neruda.

Expone González de Canales que compendiar los aspectos que configuran el modo de hacer y habitar de Neruda requeriría de una nueva organización concreta, que tendría que ver con la trayectoria misma del poeta. Habla de una trayectoria bastante divergente, forjada a través de los continuos contactos de Neruda con las vanguardias europeas de principios del siglo XX y también con su entronque con las vanguardias latinoamericanas, en un entorno híbrido y mestizo. Estaríamos ante un artista de vanguardia latinoamericano que usa el mestizaje como reorganización y modo de reconstrucción cultural. Sostiene además que *“las ideas plásticas de Neruda, su acercamiento y entendimiento de la arquitectura, estarán siempre mediadas por una asimilación selectiva de aquellas experiencias que ha ido absorbiendo a lo largo de sus años más activos... Neruda ha actuado como un antropófago, valiéndose de los cuerpos de poetas, artistas, muralistas, arquitectos para construir su idea vital de arquitectura”*. A la búsqueda de una idea de arquitectura en Neruda, González de Canales indaga en su investigación directamente en su poesía; su conocimiento de la arquitectura moderna en España; pero también en la experiencia adquirida a través del teatro, su idea plástica de la Naturaleza y la vocación constructivista de su idea de América, surgida fundamentalmente a partir de su estancia en México.⁵⁵⁷

Con esta investigación intentamos explicar que sí se puede hablar de un valor arquitectónico en estas casas, como también de un valor histórico, paisajístico, urbanístico, tipológico, funcional, artístico y, sobre todo, social o antropológico, simbólico y de identidad, valores que conforman de modo solidario e inseparable el patrimonio construido de Neruda y que se retroalimentan entre sí y del personaje tan singular que habitó las casas. Este valor arquitectónico de las casas, siempre difícil de clasificar con las categorías canónicas de la arquitectura, radica en:

- Arquitectura sin arquitecto; podemos hablar de su arquitectura vernácula.
- Valor de la arquitectura agregativa, como un puzzle basado en un crecimiento por necesidad, para crear nuevos espacios como nuevos escenarios.
- Dimensión de espacios pegada a su cuerpo, con un manejo de la escala pequeña, por simple economía o por un deseo de *“barco en tierra”*.
- Teoría sobre la reducción de los espacios, como ejercicio para llegar a la casa mínima, para reinventar los estándares de la casa en función del usuario.
- La constante a nivel formal es la diversidad, tanto en planta como en alzado.
- Jerarquía de espacios. Los espacios de reunión y los reservados para escribir ocupan siempre espacios privilegiados.
- Aprecio y buen uso de los materiales autóctonos. Neruda era conocedor de los materiales como la madera y sillares.
- Arquitectura como contenedor de objetos. Pensar el proceso constructivo a partir de objetos.
- Arquitectura mimetizada en el terreno y en el paisaje, sin dañar ni abusar de la naturaleza.
- Arquitectura de influencia mediterránea (a partir de Germán Rodríguez Arias).
- Arquitectura sostenible.
- Arquitectura simbólica.
- Arquitectura útil como casa-museo.

Hablamos, pues, de una obra muy personal y particular en donde las casas son autorretratos de su morador en distintas etapas de su vida, y que forman parte del patrimonio cultural chileno mediante la suma de todos sus valores reconocidos (objetivos + subjetivos) que nombraremos a continuación.

⁵⁵⁷ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: “Arquitecturas de ida y vuelta”. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959”, Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, El caso de Pablo Neruda con Rodríguez Arias. Cap. V. Pág. 484.

VII.2.- Valores reconocidos en la casa de Isla Negra

Valores objetivos

Valor arquitectónico o formal

La arquitectura de esta casa resulta difícil de clasificar según los cánones arquitectónicos tradicionales, pero resulta valiosísima a la hora de entender a ese personaje excepcional de su tiempo que fue Neruda. Podemos hablar en ella de valores trascendentales como la concepción espacial lograda o pretendida, el manejo de la luz, de la escala, sus elementos constructivos, la estructura, la organización funcional ⁵⁵⁸ e incluso su "*mundo interior*": la del objeto utilizado para conformar algunos espacios de la casa.

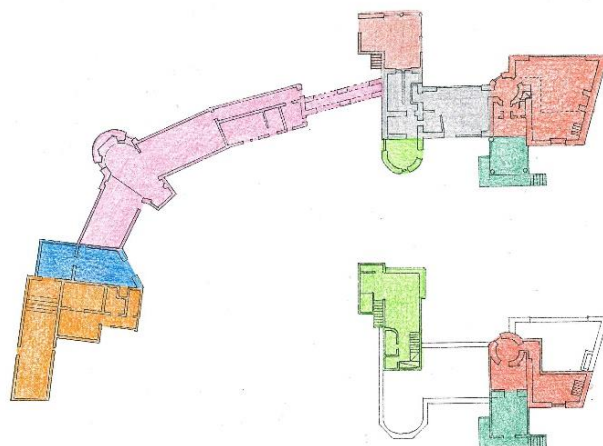
Hablaremos aquí del espacio y de la forma, de su geometría, dimensión de los espacios, proporciones, color, materiales, texturas como la madera, piedra, vidrios, etc., tanto las originales como las adquiridas en el tiempo. Esta casa manifiesta claramente el carácter y la correspondencia entre forma y función con que fue concebida, y su repertorio formal, espacial, material y técnico constructivo no ha sido alterado hasta el punto de desvirtuar su significado y lectura original. Ya hemos mencionado que primero fue casa privada, y en la actualidad casa-museo. Nos referiremos además a la imagen que posee la casa en general, como unidad formal, valorando sus conceptos compositivos, de proporción y el diseño en general, que tiene que ver con lo que desarrollaremos al hablar de los valores subjetivos: "*valor artístico, lo estético*" (págs.279-281)

A.-Sobre su arquitectura agregativa:

Para entender el valor compositivo, de proporción y volumen general de la casa resulta importante entender primero que para Neruda ampliar significa diseminar, anexar. Con los años esos volúmenes acaban formando un conjunto de construcciones dispersas a lo largo de la parcela, y en donde el núcleo originario constituye ya solo un fragmento más del todo. ⁵⁵⁹ Los procesos constructivos de Neruda no trabajan con ideas generales, sino con un conjunto de piezas ensambladas. Este proceso lo encontramos en casi todas las casas, pero es más evidente en Isla Negra. La primera ampliación parte de un pequeño refugio rectangular, y la operación consiste en anexionar un nuevo cuerpo, un volumen más amplio, a doble altura y con altillo. Recordemos que esta agregación se consigue mediante una pieza: la rótula que articula el conjunto (fig. (169) de color rojo). Una estrecha abertura en el muro del refugio original será el único punto de contacto. Hablamos de una arquitectura agregativa, formada por piezas que fueron ensamblándose a lo largo de los 30 años que duraron todas las "*ampliaciones*" que hemos reconocido (Ver esquema pág.150 Acerca de las ampliaciones). Esta manera de hacer y ampliar la casa recuerda a lo que en Ibiza llaman "*casaments*", que son núcleos familiares en donde se iban añadiendo volúmenes según el crecimiento de las familias.

⁵⁵⁸ Expondremos más adelante, cuando hablemos del "valor funcional o útil", cómo funcionaba la casa cuando vivía el poeta en ella, su accesibilidad, su organización, zonificación y jerarquía de espacios. Y también hablaremos de la casa, pero en su etapa actual como casa-museo. Sostenemos la idea que la casa amplía o modifica sus valores a lo largo del tiempo.

⁵⁵⁹ En la fig. (169) aparece el núcleo originario en color gris. Es el refugio que adquirió Neruda al comprar la parcela.



(169) Ejemplos de los distintos cuerpos, de tamaños y formas diversas (círculos, rectángulos, cuadrados) que se añadieron a la casa originaria con cada ampliación. Esquema de la planta baja y primera. Cada color representa una ampliación.

Así también, según sus necesidades iba creando el poeta nuevos espacios: para un nuevo dormitorio, para colocar una escultura o para recibir invitados. La influencia de la arquitectura ibicenca, como la de las casas payesas, fue una de las que Rodríguez Arias pudo aportar a Neruda. Recordemos que Rodríguez Arias vivió en Ibiza hasta su obligado exilio en Chile.

Estas casas payesas, ejemplo de arquitectura vernácula, se construían aprovechando la roca del terreno para usarla como elemento para cimentar: así, la orografía de la parcela formaba parte de la propia construcción, el suelo de la casa era muchas veces la propia piedra. La casa payesa se componía de varios espacios en forma de cubo que se iban adaptando a las necesidades de sus habitantes, es decir, se añadían conforme la familia iba aumentando o las necesidades agrarias cambiaban. Otra de sus características es la gran anchura de sus paredes, grosor que permitía que la casa estuviera más caliente en invierno y más fresca en verano; las ventanas de tamaño pequeño las amparaban del sol, refrescando la casa en verano y del frío y el viento en el invierno. Las ventanas eran más estrechas en el exterior que en el interior, como en las antiguas fortalezas. El color de sus muros es un de blanco impoluto, resplandeciente y deslumbrante, pintadas con cal viva, lo que permite que transpire mejor y desinfecta las casas de enfermedades como el tifus.

Una de sus partes primordiales es su porche o "*porxet*", en verano la parte de la casa donde se hacía la vida social, sirviendo también para depositar las almendras, algarrobas y demás productos que se cosechaban en el campo. A un lado del porche solía haber una cisterna en la que se guardaba el agua de la lluvia que se canalizaba desde el tejado; también era usual que existiese un horno donde se hacía el pan. El porche podía ir rematado con unos arcos, y tanto las puertas como las ventanas se pintaban de color. Muchas veces el color usado para este menester era el "*azul cielo*".

La orientación de las casas era siempre hacia el sur, no por casualidad, sino buscando que la fachada se calentase con el sol del invierno y recibiese la sombra en verano. Como vemos, las casas payesas, por su forma y orientación, no necesitaban de más calefacción que una chimenea para el frío, ni más aire acondicionado que la propia sombra y el aire que refrescaba la casa en los cálidos veranos, consiguiendo de esta forma ahorrar energía y usar solo energía limpia y respetuosa con el medio ambiente. Los tejados se construían planos y con una ligera inclinación para recoger el agua de la lluvia que después almacenaba en las cisternas.

Si bien la casa de Isla Negra no cumple con todas estas características, hallamos similitudes entre ellas, si bien adaptadas a otro continente. Espacios que iban creciendo según las necesidades de sus habitantes; muros anchos de sillares; ventanas amplias en su mayoría (contrarias a las pequeñas de las casas payesas); fachadas pintadas de blanco con puertas y ventanas de colores como el azul cielo; porches para la vida social (cerrado en el caso de Isla Negra en la cuarta ampliación (1958-1965)) y orientación según las vistas, no siempre al sur.

La influencia de una arquitectura mediterránea exportada por Rodríguez Arias y aceptada por Neruda es evidente. Como citamos en páginas anteriores, no cabe duda de la fluida relación entre el arquitecto, el poeta y la obra para confirmar que la casa es fruto de la creatividad propia del poeta chileno con la

inestimable ayuda del arquitecto catalán, quien trae consigo desde España su "*arquitectura mediterraneizante*"⁵⁶⁰ que se verá reflejada en la primera propuesta de Isla Negra.

Hubo un claro ir y venir de ideas y propuestas, pero con una arquitectura de tendencia mediterránea en la que la sencillez volumétrica, los muros blancos alternados con mampuestos de piedra, las cubiertas planas o ligeramente inclinadas, las terrazas abiertas al mar y unos puntos del canon corbuseriano (*promenade architecturale*, sala de estar en doble altura, *fenetre a longeur* e imagen vernácula practicada en Ibiza)⁵⁶¹ marcarán los primeros trazos de esta casa.

Las posteriores intervenciones o ampliaciones de diferentes espacios se relacionan muchas veces en continuidad. Es una relación entre dos espacios continuos nunca iguales, de formas simples, que una vez articulados buscan la mejor implantación en el lugar. Cada estancia difiere de la otra, así como su relación con el resto del interior y con el exterior. La manera de trabajar en planta es la de espacios que o bien se inscriben dentro de otros mayores o se agregan uno a continuación de otro.⁵⁶²

En un primer momento la casa crece verticalmente y luego solo en horizontal, adaptándose al terreno. En las últimas ampliaciones aparecen más accesos que relacionan exterior e interior. La composición final en alzado consigue una proporción adecuada, con un diseño de huecos y macizos que tienen que ver más con las necesidades funcionales interiores, y con una sucesión de materiales que imprimen su sello a la imagen final.

B.-Sobre la arquitectura vernácula:

Entendemos que la arquitectura vernácula⁵⁶³ de Isla Negra conlleva un buen entendimiento entre su arquitectura, el lugar y el hombre. Sus sistemas de construcción y de acondicionamiento climático "*sostenibles*", de adaptación al paisaje o la espontaneidad y el lenguaje despreocupado, son características de esta obra. La arquitectura vernácula permite mantener la diversidad cultural, indispensable para la supervivencia de la identidad de los pueblos.⁵⁶⁴ Es además una arquitectura plural de gran riqueza formal y cercana al hombre, frente a la uniformidad impuesta por el exceso de tecnificación y normativa actuales. Esta arquitectura parte de la afirmación de la existencia de un vínculo necesario entre la cultura y el entorno construido, y de la ausencia de determinismo en la generación de la forma, en la que intervienen fuerzas de carácter físico (geográfico: clima, topografía, tecnología...) y cultural (histórico: social, religioso, económico...).

Esta complejidad en la combinación de factores dispares da lugar a una gran diversidad de tipos de arquitectura vernácula, pero también a que las mismas formas se repitan en latitudes totalmente diversas, o a que no siempre los factores locales determinen explícitamente la arquitectura del lugar. El hombre como ser universal, libre y con capacidad de elección, y el intercambio como necesidad vital en la condición humana dan lugar a situaciones inesperadas y atractivas, como sucede con la obra personal de Neruda.

La arquitectura autóctona (que ha nacido o se ha originado en el mismo lugar donde se encuentra), popular (perteneciente o relativa al pueblo), tradicional (que sigue las ideas, normas o costumbres del pasado), son algunos de los conceptos más utilizados para referirnos a esta arquitectura. A nuestro parecer, el término "vernáculo" (doméstico, nativo, de nuestra casa o país), se aplica a la perfección a la arquitectura de Isla Negra.

⁵⁶⁰ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959", Capítulo V. El caso de Pablo Neruda (con Germán Rodríguez Arias) V.II.2. Mediterraneísmo exportado, Universidad de Sevilla, 2006: Pág. 511-519.

⁵⁶¹ *Ibid.*, Págs. 519-520.

⁵⁶² Es lo que Calderón y Marc Folch llaman "Teoría de conjuntos" en el libro "Neruda- Rodríguez Arias": Las plantas relacionan los diferentes ámbitos inscribiendo, rodeando...según la pertinencia. La incorporación de círculos y semicírculos siempre en relación con estructuras ortogonales, incluso triangulares, contribuye a conseguir un contenedor más parecido a una envolvente, en el que las formas de habitar quedan delimitadas.

⁵⁶³ Apoyado en los temas convenidos de las Cartas Internacionales que amparan el patrimonio, reconocemos la preocupación por la arquitectura vernácula a partir de 1964 con la Carta de Venecia: lo patrimonial incorpora temas de "ruralidad". La Carta de París (1972) celebrada en el marco de la 17ª reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, define el "patrimonio natural" y "cultural". En 1975 la Carta de Amsterdam, decisiva en los temas etnográficos, incluye el interés por las edificaciones concernientes a la arquitectura vernácula y de carácter preindustrial. Y la Carta de Nairobi (1976), alude al "conjunto tradicional" entendiendo como valor patrimonial a la vida tradicional de un pueblo, como el caso de los pueblos aborígenes y primitivos.

⁵⁶⁴ El año 1999, en un afán de normalizar este patrimonio, ICOMOS registra a través de la Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, la importancia de esta arquitectura como expresión de identidad de una comunidad, el valor del modo natural y tradicional en que han producido su propio hábitat, y el cómo forman parte integral del paisaje cultural. Página web del ICOMOS. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/vernacular_sp.pdf

Define Jocelyn Tillería: *"Existe un modo de construir cuyo génesis es el momento en que el hombre crea su hábitat, no responde a estilos, no representa épocas, no necesita de arquitectos, son quienes las habitan los encargados de modelarlas, ha estado allí, testigo de la cultura de los hombres: es la arquitectura vernácula".*⁵⁶⁵ Afirmamos que no sólo en los grandes monumentos habita la memoria de los pueblos; la tradición no se guarda solo entre castillos, fortalezas y templos, sino que también existe en la escala de lo doméstico, de una arquitectura vernácula que genera cultura, como son los ejemplos de las casas que aquí investigamos.

En el libro *"Arte de pájaros. Una casa en la Arena"* Neruda nombra a los trabajadores que le ayudaron a terminar de construir la casa de Isla Negra: Don Alejandro García, el *"Maestro Mayor,"* y Rafita, el carpintero. Fue este último el que talló los nombres de sus poetas amigos en las vigas del techo: *"Cuando años más tarde intervino Germán, el arquitecto, tuvo que entenderse con el maestro mayor Don Alejandro. Hay que ver esas manos. No hay piedra que las resista. Ni clavo, ni tornillo, ni grapa, ni serrucho, ni martillo, ni perno, ni botella. No hay cantero como él, ni carpintero como él, ni albañil, ni estupendo bebedor de vino tinto como el Maestro Mayor..."*⁵⁶⁶

*"Así como yo me pensé siempre poeta carpintero, pienso que Rafita es poeta de la carpintería... Escribí con tiza los nombres de mis amigos muertos, sobre las vigas de raulí y él fue cortando mi caligrafía en la Madera con tanta velocidad como si hubiera ido volando detrás de mí y escribiera otra vez los nombres con la punta de un ala"*⁵⁶⁷. Así queda patente que su arquitectura vernácula utiliza no solo los materiales del lugar sino también al potencial humano cercano y autóctono, conocedor de la tradición constructiva del lugar: personas que fueron también inspiración para muchos de sus poemas.

C.-Sobre el aprecio a los materiales autóctonos.

Neruda manejó los materiales y sus texturas, sobre todo la madera, piedras y vidrios. Pero también el modo de tratarlos y colocarlos para conseguir su mejor puesta en escena. Comenta Matilde Urrutia en su libro *"Mi vida junto a Pablo Neruda"*: *"...miro una gran chimenea, muy curiosa, hecha de grandes piedras redondas de río que Pablo buscó en la quebrada de Córdoba. Toda ella fue construida para destacar la belleza de estos bolones que dejan un hogar muy pequeño para la leña..."*⁵⁶⁸. No sabemos si conocía en profundidad las propiedades de los materiales que utilizaba y que formarían luego la parte estructural o de acabado de sus casas, o tal vez se le escapaban estos conocimientos, pero sin lugar a dudas el resultado es válido. Las casas son armoniosas y han perdurado a lo largo del tiempo, soportando terremotos e inclemencias, sobre todo las casas cercanas al mar como Isla Negra.



(170) Detalle de la chimenea forrada con sillares cortados y bolos irregulares. Utilización de la piedra en distintos acabados.

⁵⁶⁵ TILLERÍA González, Jocelyn: "La arquitectura sin arquitectos. Algunas reflexiones sobre arquitectura vernácula." Artículo Revista AUS 8. Segundo semestre 2010. <http://www.ausrevista.cl/index.php/es/>

⁵⁶⁶ NERUDA, Pablo: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola, Contemporánea, Debolsillo, Barcelona, 2004: Pág. 90.

⁵⁶⁷ Ibíd., Pág. 101.

⁵⁶⁸ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1997: Pág.229-230.



(171) La chimenea forrada de piedra, de pequeñas teselas de colores que hizo la muralista amiga de Neruda, María Martner. Neruda la nombró "*pedrecista*" y le dedicó el poema "*Piedras para María*", que incluyó en su libro "*Piedras de Chile*".

En el poema dedicado a María Martner que incluye en su libro "*Las Piedras de Chile*" ⁵⁶⁹ escribe lo siguiente:

...Ágatas arrugadas de Isla Negra,
sulfúricos guijarros
de Tocopilla, como estrellas rotas,
caídas del infierno mineral,
piedras de La Serena que el océano
suavizó y luego estableció en la altura,
y de Coquimbo el negro poderío,
el basalto rodante
de Maitencillo, de Toltén, de Niebla,
del vestido mojado
de Chiloé marino,
piedras redondas, piedras como huevos
de pilpilén austral, dedos translúcidos
de la secreta sal, del congelado
cuarzo, o durísima herencia
de Los Andes, naves
y monasterios
de granito.

Si buscamos establecer la relación de Neruda y la madera, la encontramos, como la mayoría de los elementos que tendrán influencia en su obra literaria y construida, en su infancia, en los bosques de la Araucanía, cerca de Temuco. Temuco, su ciudad de la infancia, se enclava en una zona eminentemente forestal que alrededor de 1910, años de la infancia de Neruda, era una pequeña ciudad pionera rodeada de frondosos bosques nativos.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ NERUDA, Pablo: "*Las Piedras de Chile*", Poema "*Piedras para María*", Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.

⁵⁷⁰ Hablaremos de la ciudad de Temuco en la Parte III de la tesis, cuando incluimos a su casa de Temuco como la primera en la lista de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto.



(172) Interior donde la madera es el material primordial del acabado.

El poeta va cociendo entorno natural y urbano, la madera trae el bosque a su casa, su olor, su textura, evocando sensaciones de un espacio vivido. Cuando hablamos de la imagen de casa en su poesía, comentamos la importancia de esta casa de Temuco que la inspira:

Las tablas de la casa
olían a bosque, a selva pura.
Desde entonces mi amor
Fue maderero
Y lo que toco se convierte en bosque.
Se me confunden
Los ojos y las hojas,
Ciertas mujeres con la primavera
del avellano,
el hombre con el árbol.
Amo el mundo del viento y del follaje,
No distingo entre labios y raíces.⁵⁷¹

Resulta indudable la familiaridad del poeta con el material, del que percibe sus cualidades, su calidez, su nobleza, su fuerza, su perfume. En su vida familiar ejercieron atracción sobre él la madera y la piedra; de ahí que hallemos innumerables poemas sobre estos temas abordados desde distintas perspectivas según sea la etapa de su vida.

D.- Sobre el manejo de la escala pequeña, deseo de "barco en tierra":

En cuanto a la escala pequeña cabe señalar que en general todas las casas son inesperadamente pequeñas, estrechas y de poca altura. Este hecho sorprende si tenemos en cuenta que Pablo Neruda fue un hombre corpulento. Desde el primer ejercicio en la casa Michoacán (1939) hasta La Sebastiana (1960), las casas son cada vez más acotadas.

Sobre esta realidad, sugieren Pilar Calderón y Marc Folch una hipótesis: "*que la búsqueda de la medida concreta responde a la voluntad de encontrar una proximidad determinada entre el morador y su entorno construido, para reinventar los estándares de la casa en función del usuario y de sus necesidades específicas*".⁵⁷² Por lo tanto, tiene sentido preguntarse a partir de qué parámetros se dimensionan las casas; sugieren que a partir del "acontecimiento" y "de los movimientos y del cuerpo del habitante". Cuando hablan de acontecimiento se refieren, por ejemplo, a que todos los proyectos harán sitio a grandes mesas para un mínimo de seis personas; serán espacios privilegiados, con vistas excepcionales, en contacto con patios o terrazas, llegando a ser los epicentros de las casas. Todo para llevar a cabo los actos sociales que

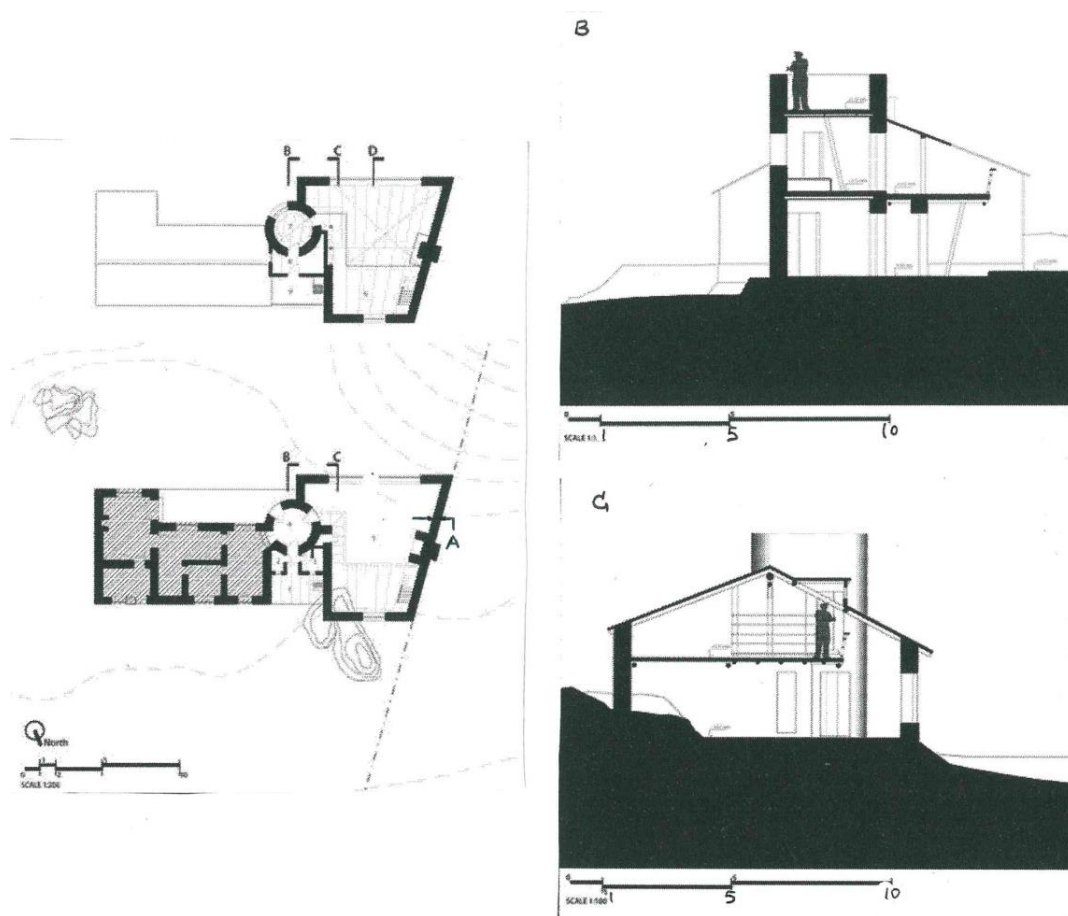
⁵⁷¹ NERUDA, Pablo: "Memorial de Isla Negra", poema "Primer viaje", Seix Barral, Barcelona, 1976: Pág. 12.

⁵⁷² CALDERÓN, Pilar y FOLCH Marc, "Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2004: Págs. 92-96.

le apetezcan. Pero también reservaba los lugares más recónditos y minúsculos de las casas para otro acontecimiento: la escritura.

Sobre los movimientos y dimensiones de su cuerpo puede asociarse la idea de llegar a unas medidas mínimas de funcionamiento, que evoquen a esos barcos de reducidas dimensiones en planta, con pequeñas ventanas circulares, techos curvos y poca altura: un barco en tierra. En Isla Negra, todas las ampliaciones que se sucedieron a lo largo de casi 30 años siguieron este patrón de espacios justos y escasez de metros.

Sobre la escala pequeña habla también Patricia Morgado en su artículo *"Stone upon Stone": From Pablo Neruda's House in Isla Negra to the Heights of Macchu Picchu*.⁵⁷³ Concretamente hace referencia al dormitorio y el pequeño espacio circular de la planta primera, donde se tuvo que adaptar una cama de especiales medidas para el poeta. La superficie de la torre es la mínima para la dimensión de la cama, y mínimos también los espacios de circulación, con una escalera de acceso de solo 70 cm de ancho y muy alta de contrahuella, una ventana-balcón de 50 cm de ancho y donde las puertas no miden más de 1,85 m y entre 70 y 80 cm de ancho. Las secciones siguientes fig. (173) reflejan las pequeñas dimensiones en anchura y altura respecto a la escala humana.



(173) Plantas y secciones.

Plantas baja y primera con las referencias de las secciones.

La sección A-A aparece en la Foto (174).

B-B representa la sección por la torre de acceso.

C-C es una sección en el salón. Dibujos de Patricia Morgado del artículo "Stone upon Stone".

⁵⁷³ MORGADO, Patricia: "Stone upon Stone: From Pablo Neruda's House in Isla Negra to the Heights of Macchu Picchu", Artículo en TDSR (Traditional Dwellings and Settlements Review) Volume XXII Number 11, 2011: Págs. 40-41. <https://iaste.berkeley.edu/pdfs/22.2d-Spr11Morgado.pdf>



(174) Corresponde a la referencia A-A en el plano de planta de la figura n.º 2. Se aprecia la poca altura del altillo desde donde se accede al dormitorio.

En resumen, creemos que la trascendencia de su mensaje arquitectónico, su austeridad de medios, su sensibilidad hacia el territorio y el paisaje y la aportación espontánea de la sabiduría de la arquitectura vernácula se presentan en sus casas, y sobre todo en Isla Negra, en línea además con una arquitectura sostenible. Esta casa formalizó las teorías inconscientes del habitar que el autor desarrolló durante su vida y que trascienden la disciplina arquitectónica para comprometerse con el proyecto de nuevas formas de vida en un sentido pleno. Esta obra recoge cuidadosamente su estilo de vida, dando sentido doméstico a cada fragmento de la casa, a cada rincón de la parcela, convertido ahora en un universo apropiado.

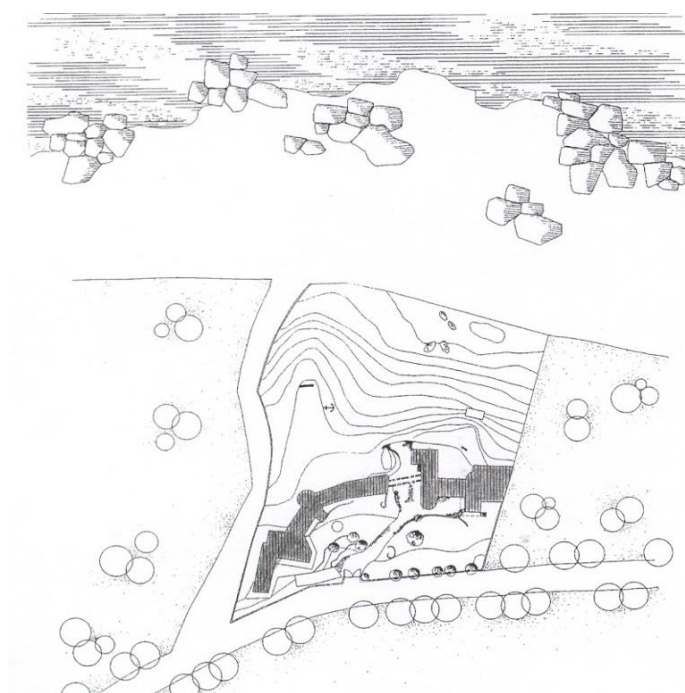
Valor paisajístico o ambiental en su entorno inmediato

Nos referimos en este apartado a las características de la relación entre la casa y el entorno; la intensidad y modalidad con la que se dispone sobre el suelo, su escala, la conformación de un tejido de valor especial desde el punto de vista paisajístico y ambiental. El paisaje aporta vistas a la casa; la casa aporta su valor patrimonial al lugar.

El paisaje constituye un valioso componente del bienestar y la calidad de vida de las personas; aspirar a su contemplación y disfrute en las mejores condiciones posibles, como ya hemos dicho, es un derecho. El paisaje ofrece además innumerables oportunidades didácticas, como fórmula para entender el entorno, el espacio o el territorio y como medio para generar mayor cultura paisajística. Es también expresión del patrimonio natural, ya que refleja importantes manifestaciones de los procesos naturales de índole climática, geológica, biológica, hídrica, etc., del escenario paisajístico. El paisaje es asimismo expresión del patrimonio etnológico-cultural (representa parte de la identidad de los grupos sociales asentados) de toda sociedad, así como histórico-cultural (refleja el devenir histórico de los territorios, es herencia del trabajo de las generaciones anteriores...), y manifestación visible de las relaciones entre el grupo social y el espacio que ocupa, sobre el que muestra de manera inmediata su adecuación o, por el contrario, su inconveniencia. Por último, el paisaje representa también un recurso económico en cuanto que influye en la localización y desarrollo de determinadas actividades, principalmente las residenciales, culturales, turísticas y recreativas, cuestión de la que hablaremos más adelante cuando tratemos la gestión del bien.

La figura (175) representa el emplazamiento de la casa de Isla Negra y revela todo el valor paisajístico del lugar como expresión del patrimonio natural, el cual impactó desde el primer momento a Neruda. Se resaltan las rocas de Isla Negra, la vegetación, la playa y el mar, y resulta fácil imaginar, gracias a la posición de la casa en la cota más alta y a su forma abierta como abanico, las vistas sobre el océano.⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ NERUDA, Pablo: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola. Contemporánea. Debolsillo, Barcelona, 2004. El poeta escribe sobre la arena, las plantas, el mar y consigue cuando lo leemos trasportarnos al lugar sin mayor esfuerzo.



(175) Emplazamiento. Planta general. Casa en Isla Negra.⁵⁷⁵



(176) Paisajes del entorno de la Casa en Isla Negra

Resulta también fácil imaginar cómo es el paisaje que cautivó al poeta al leer estos fragmentos: *"...Durante el verano no cae una sola gota de lluvia. La tierra es gredosa, hirsuta, pedregosa. No se ve una brizna verde. En el invierno el viento del mar desata furia, sal, espuma de las grandes olas, y la naturaleza aparece acongojada, víctima de una fuerza terrible.*

La primavera empieza con un gran trabajo amarillo. Todo se cubre con innumerables, minúsculas flores doradas. Estas germinaciones pequeñas y poderosas cubren laderas, rodean las rocas, se adelantan hacia el mar y aparecen en medio del camino, allí donde hay que pisar todos los días, como si quisieran desafiarnos, probarnos su existencia...Luego se van las pequeñas flores pálidas y todo se cubre con una intensa floración violeta. El corazón de la primavera pasó del amarillo al azul, y luego al rojo....

En esta época florecen los cactus de la costa...Los cactus de la costa son pequeños y redondos. Ahora los vi coronarse cada uno con veinte botones escarlata, como si una mano hubiera dejado allí su tributo de sangre. Pero se abrieron y frente a las grandes espumas se divisan miles de cactus encendidos por sus flores plenarias.

El viejo agave de mi casa sacó desde el fondo de su entraña su floración suicida. Esta planta azul y amarilla, gigantesca y carnosa, duró más de diez años junto a mi puerta, creciendo hasta ser más alta que yo Y ahora florece para morir...

Junto a la gran flor que muere, he aquí otra flor titánica que nace. Nadie la conoce fuera de mi patria. No existe sino en estas orillas antárticas. Se llama chahual....

⁵⁷⁵ BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos". Publicaciones AOA. Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 44.

Es una bromeliácea de hojas agudas y aserradas. Irrumpe en los caminos como un incendio verde, acumulando en una planopia sus misteriosas espadas. Pero, de pronto, una colosal flor, un racimo le nace de la cintura, como una inmensa rosa verde de la altura de un hombre....

*Por último, hablaré de las docas. No sé si existen en otras partes estas plantas, millonariamente multiplicadas, que arrastran por la arena sus dedos triangulares...Estas docas llevan un nombre griego: aizoaceae. El esplendor de Isla Negra en estos tardíos días de primavera son las aizoaceae que derraman una invasión marina, como la emanación de la gruta del mar, de los racimos que acumuló en su bodega Neptuno Marinero..."*⁵⁷⁶

Dice Vitruvio en "Los diez libros de Arquitectura"⁵⁷⁷ que los edificios estarán correctamente ubicados si se tiene en cuenta, en primer lugar, la latitud y la orientación donde van a levantarse. Muy distinta es la forma de construir en los distintos continentes, ya que hay zonas donde la tierra se ve muy afectada por el curso del sol; otras se hallan muy alejadas y otras guardan una posición intermedia y moderada. Se refiere también a la conveniencia de establecer las peculiaridades de los edificios en una justa adecuación al curso del sol, a las diferencias de sus climas y a la estructura física de sus pueblos.

Neruda escoge estratégicamente el lugar donde edificará su casa de Isla Negra en relación, por ejemplo, con el desarrollo de algún nuevo proyecto como escribir un libro, en este caso su "Canto General". No parece haberse guiado por los principios de Vitruvio a propósito de las condiciones climáticas y la disposición de los edificios. Neruda siente la necesidad de escoger un sitio que le llama la atención, un lugar bello, y fue un proceso recurrente en todos los ejemplos que veremos, pretexto que además le sirve para escribir poemas que nos cuentan cómo se sentía con aquellas adquisiciones: *"La casa...No sé cuándo me nació...Era a media tarde, llegamos a caballo por aquellas soledades...Don Eladio iba delante, vadeando el estero de Córdoba que se había crecido... Por primera vez sentí como una punzada este olor a invierno marino, mezcla de boldo y arena salada, algas y cardos Aquí, dijo Don Eladio, y allí nos quedamos. Luego la casa fue creciendo, como la gente, como los árboles"*.⁵⁷⁸

Parte siempre del interés por una preexistencia, en el caso de Isla Negra, el pequeño refugio de piedra que existía en la parcela a pocos metros del océano. Y el paisaje fue lo que lo sedujo. La búsqueda de un paisaje sugerente fue una constante en las adquisiciones de todas sus casas.

Luego la ampliación de la casa se integra a la cota inicial, siempre en el sentido horizontal, evitando la pendiente y creciendo en un largo recorrido. Es un ejercicio de adaptación, de amoldarse al terreno y el paisaje. La volumetría resultante de este proceso (casi en toda su extensión, una casa de una única planta), consigue mimetizarse con el paisaje. Además, con la ayuda de los materiales elegidos en la construcción como la piedra y madera, consigue darle un valor de imagen camuflada en el entorno.

Según apreciaciones de Pilar Calderón y Marc Folch "la relación de esta casa con el entorno consiste en una identificación material y, de alguna manera, también con su dinámica geológica. Los diferentes volúmenes parecen estar depositados en el sitio y adherirse según un lento proceso sedimentario; tanto la casa original como la primera ampliación están construidas a base de sillares de piedra granítica. La identificación con el entorno se produce aquí mediante la utilización del granito, la piedra predominante en la playa de Isla Negra, pero sobre todo a través de una gran ventana de más de seis metros de longitud".⁵⁷⁹

La casa se sitúa en la cota más alta de la parcela con la intención de buscar las mejores vistas del paisaje circundante y obtener todo el dominio del paisaje marino y el horizonte. El espacio marino se constituye así en un escenario natural que se aprovecha al dotar a la mayoría de los espacios interiores de aberturas más o menos permeables según la relación que se buscaba con el exterior. Escribe sobre ello: *"El océano Pacífico se salía del mapa. No había donde ponerlo. Era tan grande, desordenado y azul que no cabía en ninguna parte. Por eso lo dejaron frente a mi ventana"*.⁵⁸⁰

Neruda vivió en su infancia en la ciudad de Temuco, concretamente al borde de la ciudad en una zona entre el río Cautín y el cerro Nielol; por lo tanto, estuvo expuesto desde temprana edad a la convivencia con la naturaleza, el paisaje y, sobre todo, con el bosque que rodeaba su casa materna.

⁵⁷⁶ NERUDA, Pablo: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola. Contemporánea. Debolsillo. Texto Premio Nobel en Isla Negra (1963), Barcelona, 2004: Págs.86-88.

⁵⁷⁷ VITRUVIO Polión, Marco Lucio: "Los diez libros de Arquitectura", Alianza editorial, Libro sexto, capítulo primero. "Las condiciones climáticas y la disposición de los edificios", Madrid, 1995: Pág.229.

⁵⁷⁸ NERUDA, Pablo: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola. Contemporánea. De bolsillo. Texto "La casa", Barcelona, 2004: Pág.89.

⁵⁷⁹ CALDERÓN, Pilar y FOLCH Marc, "Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2004: Pág.116.

⁵⁸⁰ NERUDA, Pablo: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola. Contemporánea. Debolsillo. Texto "El mar", Barcelona, 2004: Pág. 82.

En las diversas ampliaciones de su casa intentó siempre mejorar o ampliar sus espacios, buscando una mejor relación con el entorno, mediante la búsqueda de vistas, mejor soleamiento o resguardo de los fuertes vientos. Decide así los espacios para obtener mejores vistas, y cambia de una primera propuesta a otra la posición del comedor y la biblioteca, construyendo un nuevo dormitorio con vistas al mar. Intenta también integrar en su casa lo que le brinda el paisaje; por ello, por ejemplo, mantiene la roca existente en la parcela y la integra en el salón, así como los troncos retorcidos que dan forma a las pasarelas de madera de la biblioteca, o trae el mar hasta su gran ventana horizontal. El paisaje, con su acantilado, el océano y la vegetación aparecen formando parte siempre de los espacios interiores de la casa.

Se puede concluir así que el poeta y su espacio se adaptan de manera inmediata al paisaje. Esta adaptación al lugar es para Neruda un acto de identificación, una operación basada en criterios no siempre convencionales (como la orientación o las vistas) sino subjetivos: en el modo de pensar o sentir del poeta y no en el objeto en sí mismo. La casa que finalmente se construye es inseparable del lugar, de un entorno al que se mimetiza mediante el uso de materiales constructivos que pertenecen a la naturaleza, como la madera en sus diversas formas y la piedra.

Este valor que Neruda apreció en el paisaje ha sido reconocido y finalmente protegido. Es la Ley nº 19300 de *Bases Generales de Medio Ambiente* promulgada el 1 de marzo de 1994, modificada por la Ley nº 20417 en 2010 que crea en el Ministerio el Servicio de Evaluación Ambiental y la Superintendencia del Medio Ambiente⁵⁸¹ la que exige que las nuevas propuestas de obras se diseñen y evalúen para minimizar el impacto ambiental sobre los Monumentos, en este caso, sobre la casa de Isla Negra. Esto quiere decir que la propia casa de Isla Negra se considera ya parte del paisaje con un reconocido valor ambiental. Dice su artículo 10.- *"Los proyectos o actividades susceptibles de causar impacto ambiental, en cualesquiera de sus fases, que deberán someterse al sistema de evaluación de impacto ambiental, son los siguientes: ...b) Líneas de transmisión eléctrica de alto voltaje y sus subestaciones... g) Proyectos de desarrollo urbano o turístico, en zonas no comprendidas en alguno de los planes de evaluación estratégica ambiental. h) Proyectos industriales o inmobiliarios que se ejecuten en zonas declaradas latentes o saturadas..."* y amplía el artículo 11.- *"Los proyectos o actividades enumerados en el artículo precedente requerirán la elaboración de un Estudio de Impacto Ambiental, si generan o presentan a lo menos uno de los siguientes efectos, características o circunstancias:*

e) Alteración significativa, en términos de magnitud o duración, del valor paisajístico o turístico de una zona...,

f) Alteración de monumentos, sitios con valor antropológico, arqueológico, histórico y, en general, los pertenecientes al patrimonio cultural."

El cumplimiento de esta Ley ayudará a mantener el entorno de la casa del poeta como él lo conoció, con un valor paisajístico y ambiental desconocido entonces como tal, pero reconocido hoy, y que le sirvió de inspiración para muchos de sus poemas, lectura de la que hoy todos nos beneficiamos.

Pero esta ley no protege su entorno más inmediato, lo que ha permitido la construcción en la parcela contigua de volúmenes poco afortunados para funciones complementarias a la casa-museo. Un ejemplo de protección de un "entorno" que interesa nombrar, como posible mejora a la ley actual de protección chilena, es el que aparece en la normativa española; nos referiremos concretamente a la Resolución de 27 de julio de 2009, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, de la Casa Rudofsky, en Frigiliana (Málaga) (núm. 52 BOJA núm. 159 Sevilla, 17 de agosto 2009).⁵⁸²

Lo interesante de la propuesta es que el Bien lo integra la totalidad de la parcela sobre la que se asientan las construcciones que componen la casa, ya descrita en páginas anteriores, pero también el entorno, ya que Rudofsky mantuvo el que originariamente existía: tanto la topografía abrupta como la vegetación

⁵⁸¹ Con fecha 26 de enero de 2010, se publicó en el Diario Oficial la ley Nº 20.417, que introdujo modificaciones sustanciales a la Ley nº 19300 de Bases Generales de Medio Ambiente, con importantes modificaciones a la orgánica ambiental chilena, rediseñando completamente la institucionalidad ambiental, lo cual se plasmó en nuevas instituciones: el Ministerio del Medio Ambiente, que tendrá a su cargo el diseño y aplicación de políticas, planes y programas en materia ambiental y la protección y conservación de la diversidad biológica y de los recursos naturales renovables e hídricos; el Consejo de Ministros para la Sustentabilidad, como órgano de deliberación de la política pública; el Servicio de Evaluación Ambiental, órgano técnico a cargo de la administración del Sistema de Evaluación de Impacto Ambiental y la Superintendencia del Medio Ambiente, con funciones de fiscalización y sanción. Este rediseño institucional se completará con la creación de los Tribunales Ambientales. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1010459>

⁵⁸² Página web de la Junta de Andalucía. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2016/159/>

original de olivos, pinos e higueras como soporte del proyecto, conformando un discurso unitario que no puede separarse del lugar para el que se proyectó. El entorno propuesto para este caso se basa en el que el propio Rudofsky consideró en el proceso de diseño y localización de la casa en el territorio. Rudofsky realizó un estudio minucioso de la parcela en su relación con el territorio circundante que incluyó la toma de datos sobre cotas y vistas, como se observa en la colección de fotografías realizada por el propio Rudofsky con ayuda de su mujer. El autor hizo un estudio fotográfico del solar en una primera fase de diseño de la casa en proceso de construcción y otro una vez terminada. Con este estudio se confirma la importancia que el autor dio a la integración de la casa con el entorno. La fachada este es la que ofrece el desarrollo de los diferentes elementos que conforman el Bien escalonados por la pendiente. Trece años después, Rudofsky vuelve a fotografiar la vivienda para demostrar la integración que ha conseguido en su medio gracias al aumento de la vegetación preexistente que cubre la mayor parte de la casa, pérgolas, escaleras y piscina. La mínima presencia que tiene "*La Casa*", desarrollada en una única planta, la vuelve casi invisible en medio de su entorno natural, volviendo con ello especialmente frágil la preservación de estos valores. La topografía colindante potencia estas visuales sobre la vivienda y su despliegue en la ladera, por lo que cualquier actuación agresiva en zonas cercanas puede alterar no sólo la apreciación visual de la obra de Rudofsky, sino la justificación primaria que llevó al autor a elegir esos terrenos y la propia lógica que propició el proyecto. En cuanto al alzado oeste –acceso principal– se hace evidente su fragilidad al no poseer ninguna barrera física (artificial o natural) que salvaguarde su imagen y preserve sus cualidades tan cercanas al mundo rural. Por esta razón se protege este frente al viario principal para evitar que, en el futuro, aparezcan elementos que distorsionen la imagen transmitida por la casa. Por todo lo anterior es preciso que el espacio colindante siga identificando al inmueble con el entorno en el que se fraguó el proyecto y cobra sentido la obra. Es en la relación directa de la arquitectura con la vegetación donde se entienden muchas de las soluciones que llevó a cabo Rudofsky, como el denominado "*matrimonio*" en el que se enlazan muro y árbol en una sola unidad.

Esta figura de planeamiento a la que hemos hecho referencia ayudaría a proteger la relación de las vistas exteriores al paisaje con cada uno de los espacios interiores que pensó Neruda para su casa y así evitar posibles desafortunadas intervenciones. La arquitectura de Rudofsky, como la casa de Isla Negra, se erige como única en su zona en cuanto al entendimiento de la arquitectura con su medio circundante y a la ausencia de protagonismo de lo artificial mediante la búsqueda de un énfasis de lo natural. El valor paisajístico se protege gracias a la cercanía del monumento. El monumento mantiene su valor gracias al paisaje que lo circunda.



(177) Inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural (BIC), con tipología de Monumento la casa Rudofsky. Aparece en el plano el ámbito del Bien en línea continua y el ámbito del entorno en línea discontinua.

Valor urbanístico

Entendemos que la conexión entre la protección del patrimonio y la actividad urbanística deben otorgar al patrimonio (en este caso, una casa) un valor urbanístico. Nos referimos a las cualidades, influencias o aportes de Isla Negra al conjunto y entorno donde se sitúa, en este caso, la costa, asociado al valor de imagen que ya comentamos. Para imaginar el lugar sin tener que viajar a la costa de Isla Negra, basta con leer algunos textos del libro de Neruda "*Una casa en la Arena*". Con la capacidad narrativa y descriptiva que lo caracteriza, nos facilita el trabajo y nos regala una detallada exposición del entorno de su casa, del paisaje por entonces todavía virgen, del embate de las olas de un mar inmenso y del intenso olor a salitre y océano. Nos habla de la arena, de las plantas, del cerco, de las piedras y del mar que lo rodean.



(178) Paisaje del entorno de la Casa en Isla Negra

*"Estas arenas de granito amarillo son privativas, insuperables...Las arenas doradas de Isla Negra están hechas como pequeñísimos peñascos, como si procedieran de un planeta demolido, que ardió lejos, allá arriba, remoto y amarillo...El océano es incesante proveedor de tablones carcomidos, bolas de vidrio verde o flotadores de corcho, fragmentos de botella ennoblecidos por el oleaje, detritus de cangrejos, caracolas, lapas, objetos devorados, envejecido por la presión y la insistencia. Existe entre espinas quebradizas o erizos minúsculos o patas de jaiva mojada, el serpentino cochayuyo, nutrición de los pobres, alga interminable y redonda como una anguila, que resbala y brilla, sacudida aún en la arena por la ola reticente, por el océano que la persigue aún".*⁵⁸³

*"Este pobre cerco sólo fue edificado para que mis dos perros –Panda y Yufú– no se escaparan a matar ovejas en las tierras de los sacerdotes...Ahora las hierbas de la orilla, alimentadas de rocío salado, suben por los palos viejos. Los que se blanquearon como huesos de ballena y se debilitaron al golpe del viento férreo. No sirve para nada el viejo cerco. De este lado mis ojos se abren hacia el circundante infinito".*⁵⁸⁴

*Piedras, peñas, peñascos...Tal vez fueron segmentos del estallido. O estalagmitas alguna vez sumergidas o fragmentos hostiles de la luna llena...que de pronto se quedaron quietas o sueños de la tierra anterior o verrugas de otro planeta...o enemigos del mar en sus bastiones o simplemente piedra rugosa, centelleante, gris, pura y pesada para que construyas con fierro y madera una casa en la arena".*⁵⁸⁵

*"El mar retumba como un combate antiguo. ¿Qué acarrea allá abajo? Tomates, toneles, tonelada de truenos, torres y tambores. Cuando se estremece sus ferreterías se estremece mi casa. La noche se sacude, el sonido alcanza un oscuro paroxismo en que ya no sabemos nada, en el entresueño, en la espesura del apogeo tempestuoso, despertando a destiempo cuando ya el golpe de aquella ola gigante se fue por la arena y se convirtió en silencio".*⁵⁸⁶

Neruda, amante del mar y de las cosas marítimas, rebautizó la casa como Isla Negra, se dice, por el color de las rocas que salpicaban la playa a los pies de la propiedad. Allí, entre el tumultuoso movimiento oceánico, las rompientes, los roquedales negros y la brisa, Neruda hizo del mar uno de los escenarios míticos de su poesía. *"Cuando estuve por primera vez frente al océano quedé sobrecogido. Allí entre dos grandes cerros (el Huilque y el Maule) se desarrollaba la furia del gran mar. No sólo eran las inmensas olas nevadas que se levantaban a muchos metros sobre nuestras cabezas, sino un estruendo de corazón colosal, la palpitación del universo..."*⁵⁸⁷

Isla Negra fue un pequeño villorrio a orillas del Océano Pacífico, a corta distancia del Balneario del Tabo y a 120 km de Santiago. En la época de la Colonia se constituyó como un asentamiento campesino con casas de adobe; luego aparecieron caseríos entre trigales y campos de ganado. Su comienzo como Balneario se remonta a finales de los años 30 y comienzo de los 40. Aparecen entonces artistas, intelectuales interesados en la compra de terrenos y casas, como por ejemplo el capitán español Don

⁵⁸³ NERUDA, Pablo: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola. Contemporánea. Debolsillo. Texto "El mar", Barcelona, 2004: Pág.83.

⁵⁸⁴ *Ibíd.*, Págs.130-131.

⁵⁸⁵ *Ibíd.*, Pág. 88.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, Pág. 88.

⁵⁸⁷ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido. Memorias", Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Pág. 20.

Eladio Sobrino, Raúl Bulnes y el propio Pablo Neruda. Es en la actualidad una localidad de 1.600 habitantes conocida principalmente por acoger la casa-museo del poeta, cuya arquitectura y emplazamiento influyó en la configuración de un barrio único formado por casas aisladas, con calles de tierra, senderos y bosques, y espléndidas vistas al mar. Es, en definitiva, un lugar de gran valor paisajístico y con características arquitectónicas y ambientales a conservar.

Reconociendo este valor patrimonial, con el Decreto 1187 de 15 de diciembre de 1997,⁵⁸⁸ el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) declaró al barrio histórico de Isla Negra como "Zona Típica", aprobando un instructivo que define con precisión las guías de diseño para intervenir o remodelar viviendas, sitios eriazos, espacios públicos, bosques y calles. El Decreto expone lo siguiente: *"Que es necesario conservar las características ambientales, arquitectónicas, urbanas, la belleza paisajística y la armonía que posee la localidad costera de Isla Negra. Que el área que se declara Zona Típica corresponde por una parte al entorno de la casa de Pablo Neruda... y por otra al sector costero, donde la arquitectura armoniza con el paisaje, obteniéndose así, como resultado, un ambiente unitario entre lo construido y la naturaleza, caracterizado por volúmenes de techo plano, con altura máxima de dos pisos, material de piedra y madera, cierros de tapas de madera y jardinería con especies nativas de la costa central de Chile..."*

En octubre de 1999, y como siguiente paso a su protección, se aprueba el Instructivo Especial de Intervención *"Normativa especial zona típica, Comunidad de Isla Negra, Comuna del Quisco, V región"*, que describe la zona como un paisaje de gran belleza natural y arquitectónica, cuyo patrimonio urbano está basado en su desarrollo histórico y cultural, en sus costas de playas delineadas por roqueríos, otorgando un marco geográfico y escénico de singular atractivo a las edificaciones allí existentes. Se reconoce que la zona conserva un patrimonio arquitectónico, paisajístico y ambiental, que desde los primeros asentamientos (época colonial) ha mantenido un particular entorno semiurbano, con una singular relación entre el paisaje natural y la edificación.

REPUBLICA DE CHILE
MINISTERIO DE EDUCACION
DEPARTAMENTO JURIDICO
JPdeAA/JVJ/PFF/rl

Comando Nacional

DECLARA ZONA TIPICA SECTOR COSTERO DE
ISLA NEGRA, COMUNA DE EL QUISCO,
PROVINCIA DE SAN ANTONIO, V REGION DE
VALPARAISO.

SANTIAGO,
Nº

EXENTO 001187 15.12.97

CONSIDERANDO:

Que, es necesario conservar las
características ambientales, arquitectónicas,
urbanas, la belleza paisajística y la armonía
que posee la antigua localidad costera de Isla
Negra;

Que, el área que se declara Zona
Típica corresponde, por una parte al entorno de
la casa de Pablo Neruda declarada Monumento
Histórico, quien escribió parte importante de
su obra en ese lugar y, por otra, al sector
costero, donde la arquitectura armoniza con el
paisaje, obteniéndose así, como resultado, un
ambiente unitario entre lo construido y la
naturaleza, caracterizado por volúmenes de
techo plano, con altura máxima de dos pisos,
material de piedra y madera, cierros de tapas
de madera y jardinería con especies nativas de
la costa central de Chile;

Que, la presente declaración de
Zona Típica ha sido solicitada por la Junta de Vecinos Nº 2 de
Isla Negra y por numerosas organizaciones sociales y
culturales, siendo apoyada mayoritariamente por quienes
tienen sus propiedades al interior de ella; los que desean
mantener el valor ambiental urbano y rural típico del sector; y,

VISTO:

Lo dispuesto en la Ley Nº 17.288
de 1970; decreto supremo de Interior Nº 654 de 1994; acuerdo
de sesión de 06 de agosto de 1997 del Consejo de Monumentos
Nacionales; Ord. Nº 3.364 de Vicepresidenta Ejecutiva del
Consejo de Monumentos Nacionales, de 21 de agosto de 1997;
solicitudes de declaración; documentación de apoyo; lista de
vecinos propietarios y de instituciones que respaldan la
solicitud; Resolución Nº 520 de 1996 de la Contraloría General
de la República y en los artículos 32 Nº 8 y 35 de la
Constitución Política de la República de Chile;

DECRETO:

ARTICULO UNICO: Declárase ZONA
TÍPICA el sector costero que se indica de la localidad de Isla
Negra, Comuna de El Quisco, Provincia de San Antonio, V Región
de Valparaíso, cuyos límites constan en el plano adjunto, el
cual forma parte del presente decreto.

PUBLIQUESE.
REPUBLICA.

ANOTESE, COMUNIQUESE Y
POR ORDEN DEL PRESIDENTE DE LA

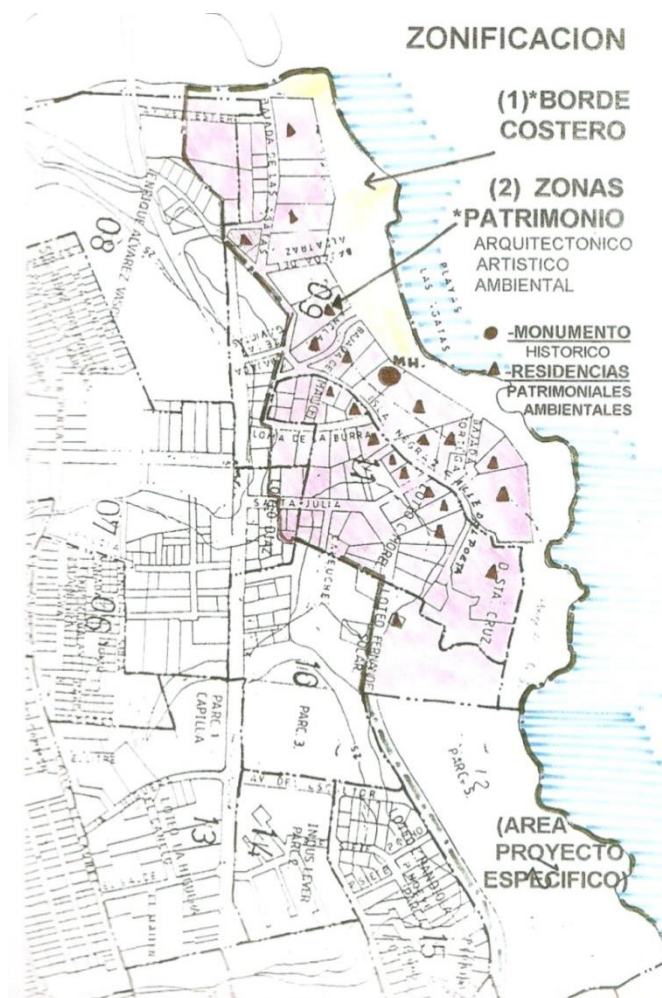
JOSE PABLO ARELLANO MARIN
MINISTRO DE EDUCACION

MINISTERIO DE EDUCACION
X 22 DICIEMBRE 1997 X
DOCUMENTO

(179) Declaración como Zona Típica al sector costero de Isla Negra, Comuna del Quisco. V región de Valparaíso. Decreto 1187 de 15 de diciembre de 1997.

⁵⁸⁸ Decreto 1187 de 15 de diciembre de 1997. Página web información jurídica de Chile. <http://legislacion-oficial.vlex.cl/vid/tipica-costero-negra-quisco-valparaiso-470695750>

La Normativa Especial de Intervención de Isla Negra complementa lo señalado en la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales de 1970, título VI, artículo n° 30, párrafo primero relativo a las zonas Típicas y Pintorescas que establece lo siguiente: *"Para hacer construcciones nuevas en una Zona Típica o pintoresca, o para ejecutar obras de reconstrucción o de mera conservación, se requerirá la autorización previa del Consejo de Monumentos Nacionales, la que sólo se concederá cuando la obra guarde relación con el estilo arquitectónico general de dicha zona, de acuerdo a los proyectos presentados."*⁵⁸⁹



⁵⁸⁹ Ver extracto de Ley N° 17.288, de Monumentos Nacionales. Página del Consejo de Monumentos Nacionales: https://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf

Además, esta Normativa y su plano de zonificación complementan lo dispuesto en el Decreto n° 1187 y *"lo dispuesto en la legislación comunal vigente en el Plan Regulador Comunal"*⁵⁹⁰, en las materias de carácter específico que ella contempla, y regula las condiciones específicas a que deben atenerse todas las obras interiores de los volúmenes edificados actuales, los trabajos de fachada o exteriores en general, las nuevas edificaciones que se proyecten, y las condiciones para el diseño y desarrollo del espacio libre que conforma el entorno público y privado..." (artículo n° 3). El título III de la Normativa califica las edificaciones singulares de la Zona Típica como un Monumento Histórico; inmuebles de valor artístico-arquitectónico, otros de valor ambiental y sitios eriazos.

A raíz del terremoto ocurrido el 27 de febrero de 2010, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU) ha desarrollado el Programa de Reconstrucción Nacional *"Chile Unido Reconstruye Mejor"*,⁵⁹¹ del cual los Planes de Regeneración Urbana (PRU) son una de sus iniciativas. Una de las líneas de acción es la Etapa de Reconstrucción, *"Desarrollo de Planes Integrados de Regeneración Urbana y Guías de diseño Arquitectónico para localidades intermedias (PRU)"*. Estos son Planes Maestros que buscan orientar la toma de decisiones respecto a la planificación y proyectos de inversión en estas ciudades, incentivar el desarrollo sustentable en lo económico, social y ambiental, e incorporar instancias de participación ciudadana. Se ha desarrollado, por ejemplo en el año 2011, el PRU para la V Región El Quisco donde está incluida la zona de Isla Negra.

Posteriormente, en el año 2012 y siguiendo con la protección del entorno de la casa de Neruda, los vecinos de la zona se organizaron a través de sus "juntas de vecinos" y con el apoyo de la Fundación Neruda solicitaron la declaratoria de ampliación de Zona Típica. Se aprueba entonces el Decreto 364, (Fig. (181)) que modifica el decreto 1187 que declaró Monumento Nacional en categoría de zona típica al sector costero de Isla Negra y agregó nuevos lugares o polígonos que aumentan el área de protección, que en el Decreto de 1997 no estaban incluidos (fig. (182)).

Los nuevos lugares considerados como Monumento Nacional tienen los mismos valores históricos en relación con la vida y obra del poeta, ya que la casa museo de Neruda es uno de los íconos del balneario ubicado en el Litoral Central. La nueva legislación implica que cualquier construcción incluida en el polígono requiere de la autorización del Consejo de Monumentos Nacionales a fin de conservar los valores patrimoniales y las características ambientales, arquitectónicas urbanas y paisajísticas que rodean este lugar.


⁵⁹⁰ Plan Regulador Comunal es un Instrumento de Planificación Territorial (IPT). Artículo 41°.- Se entenderá por Planificación Urbana Comunal aquella que promueve el desarrollo armónico del territorio comunal, en especial de sus centros poblados, en concordancia con las metas regionales de desarrollo económico-social. La planificación urbana comunal se realizará por medio del Plan Regulador Comunal. El Plan Regulador es un instrumento constituido por un conjunto de normas sobre adecuadas condiciones de higiene y seguridad en los edificios y espacios urbanos, y de comodidad en la relación funcional entre las zonas habitacionales, de trabajo, equipamiento y esparcimiento. Sus disposiciones se refieren al uso del suelo o zonificación, localización del equipamiento comunitario, estacionamiento, jerarquización de la estructura vial, fijación de límites urbanos, densidades y determinación de prioridades en la urbanización de terrenos para la expansión de la ciudad, en función de la factibilidad de ampliar o dotar de redes sanitarias y energéticas, y demás aspectos urbanísticos.

Artículo 42°.- El Plan Regulador Comunal estará compuesto de:

a) Una Memoria explicativa, que contendrá los antecedentes socio-económicos; los relativos a crecimiento demográfico, desarrollo industrial y demás antecedentes técnicos que sirvieron de base a las proposiciones, y los objetivos, metas y prioridades de las obras básicas proyectadas;


b) Un estudio de factibilidad para ampliar o dotar de agua potable y alcantarillado, en relación con el crecimiento urbano proyectado, estudio que requerirá consulta previa al Servicio Sanitario correspondiente de la Región; c) Una Ordenanza Local que contendrá las disposiciones reglamentarias pertinentes, y d) Los planos, que expresan gráficamente las disposiciones sobre uso de suelo, zonificación, equipamiento, relaciones viales, límite urbano, áreas prioritarias de desarrollo urbano, etc. Para los efectos de su aprobación, modificación y aplicación, estos documentos constituyen un solo cuerpo legal. Página web del Ministerio de Vivienda y Urbanismo. http://www.minvu.cl/opensite_20070427120550.aspx

⁵⁹¹ Página web del Ministerio de Vivienda y Urbanismo. http://www.minvu.cl/opensite_2011122105648.aspx



Ministerio de Educación
Gobierno de Chile

FRO/AVA/JAB



MODIFICA DECRETO N° 1187, DE 1997, DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, QUE DECLARÓ MONUMENTO NACIONAL EN LA CATEGORÍA DE ZONA TÍPICA EL SECTOR COSTERO DE ISLA NEGRA, UBICADO EN LA COMUNA DEL QUISCO, PROVINCIA DE SAN ANTONIO, V REGIÓN DE VALPARAISO.

MINISTERIO DE HACIENDA
OFICINA DE PARTES

RECIBIDO

Solicitud N° 399

SANTIAGO,

DECRETO N° 364, 23.08.2012

CONSIDERANDO:

Que, mediante el Decreto N° 1187, de 1997, del Ministerio de Educación, se declaró Monumento Nacional en la categoría de Zona Típica un sector de la localidad de Isla Negra, con el objeto de conservar los valores patrimoniales y las características ambientales, arquitectónicas, urbanas y paisajísticas que posee dicho lugar.

Que, posteriormente, se presentó al Consejo de Monumentos Nacionales una solicitud de ampliación de límites de la mencionada Zona Típica, acompañándose una serie de antecedentes que acreditarían que los sectores que se pretenden incluir en el área de protección contarían con los mismos valores patrimoniales reconocidos en la declaratoria original.

Que, según consta en el Acta de Sesión Extraordinaria de fecha 20 de junio de 2012 del Consejo de Monumentos Nacionales, la ampliación de límites solicitada se aprobó por unanimidad de los consejeros presentes, en atención a que el nuevo sector incluido a la Zona Típica cuenta con los mismos valores históricos, relacionado con la vida y obra de Pablo Neruda, arquitectónicos y de paisaje, considerados en la declaratoria original.

Que, la ampliación de límites permite salvaguardar en forma adecuada el carácter ambiental y propio de esta zona representativa del paisaje costero de Chile Central, el cual ha sido fuertemente intervenido, conservando en Isla Negra sus rasgos patrimoniales esenciales.

CONTRALORIA GENERAL
TOMA DE RAZON

RECEPCION

DEPART. JURIDICO	
DEPT. T.R. Y REGISTRO	
DEPART. CONTABIL.	
SUB.DEP. C. CENTRAL	
SUB.DEP. E. CUENTAS	
SUB.DEP. Bienes Nac.	
DEPART. AUDITORIA	
DEPART. V.O.P.G. y T.	
SUB.DEP. MUNICIOP	

REFRENDACION


REF. POR S. _____

IMP. U.T.C. _____

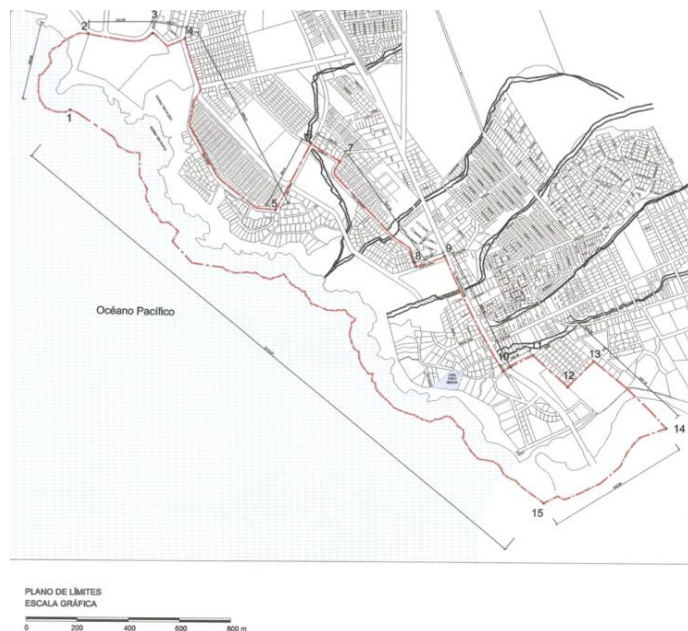
ANOT. POR S. _____

IMP. U.T.C. _____

DEDUC. D.T.O. _____



(181) Parte del texto del Decreto 364, que sustituye al 1187, que declaró Monumento Nacional en la categoría de zona típica y pintoresca el sector costero de Isla Negra.



(182) Plano que acompaña el Decreto 364 con la ampliación del área protegida. Si comparamos con la figura n°13 se reconoce el gran aumento de la superficie protegida. El rectángulo celeste marca el emplazamiento de la casa de Isla Negra.

Los dos Decretos anteriormente citados, es decir, el 1187 y posteriormente el 364, fueron posibles gracias a que la Ley 17.288 de 4 de febrero de 1970 de Monumentos Nacionales contempla en su TITULO VI sobre la Conservación de los Caracteres Ambientales lo siguiente:

"Artículo 29º. Para el efecto de mantener el carácter ambiental y propio de ciertas poblaciones o lugares donde existieren ruinas arqueológicas, o ruinas y edificios declarados Monumentos Históricos, el Consejo de Monumentos Nacionales podrá solicitar se declare de interés público la protección y conservación del aspecto típico y pintoresco de dichas poblaciones o lugares o de determinadas zonas de ellas."

"Artículo 30º. La declaración que previene el artículo anterior se hará por medio de decreto y sus efectos serán los siguientes:

1.- Para hacer construcciones nuevas en una zona declarada típica o pintoresca, o para ejecutar obras de reconstrucción o de mera conservación, se requerirá la autorización previa del Consejo de Monumentos Nacionales, la que sólo se concederá cuando la obra guarde relación con el estilo arquitectónico general de dicha zona, de acuerdo a los proyectos presentados.

*2.- En las zonas declaradas típicas o pintorescas se sujetarán al Reglamento de esta ley los anuncios, avisos o carteles, los estacionamientos de automóviles y expendio de gasolina y lubricantes, los hilos telegráficos o telefónicos y, en general, las instalaciones eléctricas, los quioscos, postes, locales o cualesquiera otras construcciones, ya sea permanentes o provisionales",*⁵⁹²

Todos estos avances en materia de Reglamentación, primero con la protección de la casa de Neruda como Monumento Histórico (1990), luego la zona protegida en la categoría de Zona Típica o Pintoresca con una Normativa específica para su buen desarrollo (1997), la ampliación de esta zona recientemente (2012) y por último el instrumento de los Planes Reguladores Comunes, son una clara muestra de la concreción de las aspiraciones de la comunidad de Isla Negra, que solicita la defensa de sus identidades locales, sean estas históricas, artísticas, arquitectónicas o naturales.

En cierto modo, al ser Neruda uno de los primeros habitantes que pobló el lugar, se sentía fundador de Isla Negra. Posteriormente su fama permitió dar a conocer un lugar que antes pasaba inadvertido, por el solo hecho que él viviera allí, circunstancia que generó una gran identificación entre el personaje y el lugar. Esta casa generaba toda una dinámica a su alrededor, específicamente por la presencia del poeta, que atraía a singulares personajes y aún hoy en día mantiene esa fuerza de atracción, al ser heredada la casa y sus pertenencias por la comunidad como una casa-museo.

Nos preguntamos entonces sí, aunque la arquitectura de la casa fuera irrelevante para muchos, Isla Negra debería ser preservada más que por su valor arquitectónico, por su valor social o antropológico. Este es un ejemplo de la importancia del valor de identidad de la casa, del peso del personaje, del vínculo del individuo y la sociedad, para llegar a justificar sus valores.

No cabe duda de la influencia de la casa de Isla Negra en el desarrollo urbanístico de la zona, su influencia definitiva en el lugar una vez que fue declarada Monumento, y cómo trajo consigo el cambio en su entorno. Este está formado ahora por inmuebles y espacios cuya alteración podría afectar a los valores propios del monumento, a su contemplación, apreciación o estudio. Hablamos de un valor urbanístico adjudicado a la casa de Isla Negra como foco para la modificación estratégica de normativas regionales y comunales, gracias primero a su protección eficaz con la ley de Monumentos, junto con una legislación urbanística que la apoya y le otorga ahora a la casa un valor "adicional".

Valores subjetivos

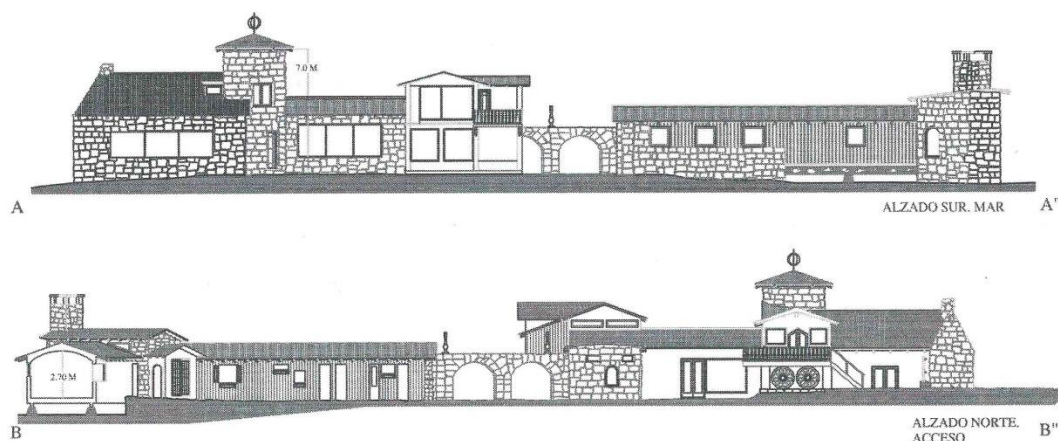
Valor artístico. Lo estético

*"Componer, lo mismo en el campo nuestro que en todas las artes, es combinar los medios propios de un arte en sentido de una expresión estética. Si la composición no alcanza armonía en su combinación, no hay expresión estética y por lo mismo no habrá composición, sino yuxtaposición de medios."*⁵⁹³

Desde un punto de vista estético, esta casa nos habla de la belleza de las cosas y de la proporción que existe en ellas. Aunque es evidente que en el proyecto no hay mucha proporción en cuanto al diseño de plantas, ya que no se observa una simetría, sino una yuxtaposición de piezas y formas. Podríamos concluir entonces que, en este caso, como no existe una proporción armoniosa en planta, no hay una adecuada belleza de lo estético. Sin embargo, cambia totalmente la percepción si pasamos a valorar los alzados y no las plantas. En ellos se puede contemplar una armonía en la composición, resultado de un crecimiento agregativo de espacios y acomodo a la topografía.

⁵⁹² Ley 17.288 de 04 de febrero de 1970 de Monumentos Nacionales. Legisla sobre Monumentos Nacionales, modifica las leyes 16.617 y 16.719; Deroga el Decreto Ley 651 de 17 de octubre de 1925.

⁵⁹³ VILLAGRÁN García, José: "Teoría de la Arquitectura", Cuadernos de Arquitectura 13, México, 1964: Pág.58.



(183) Alzados sur y norte donde se ve la composición de formas, escala y materiales combinados para conseguir una estética general.

Si consideramos este valor ligado a las formas y materiales, cabe hablar de un respeto y conocimiento de materiales sostenibles. Formas distintas, nada repetidas ni seriadas que mantienen una pequeña escala y se adecuan a la topografía. Los materiales siempre repetidos, intercalados; piedra, madera, paredes blancas. Podemos hablar entonces de la composición como conjunto de elementos articulados entre sí que configuran la imagen. Existen diferentes parámetros que nos ayudan a interpretar las imágenes, como son el equilibrio o inestabilidad; simetría o asimetría; simplicidad o complejidad; regularidad o irregularidad; imagen plana o con profundidad; con unidad o fragmentada, etc. En la composición de las fachadas de Isla Negra anotamos los siguientes parámetros que ayudan a la composición final de los alzados:

- Equilibrio: está definido por la horizontalidad frente a fórmulas visuales muy provocadoras e inquietantes.
- Asimetría: El peso visual de los elementos de la imagen se reparte de modo desigual con respecto a uno de los ejes principales, vertical u horizontal. No hay una correspondencia exacta en la disposición regular de las partes o puntos de un cuerpo o figura con relación a un punto (centro), una recta (eje) o un plano.
- Complejidad: implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales con distintas texturas y colores frente a una simple forma elemental.
- Irregularidad: realza lo inesperado y lo insólito sin ajustarse a ningún plan descifrable.
- Plana: ausencia de perspectivas.
- Fragmentación: es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas, pero que consigue un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que resulta perceptible visualmente.
- Repetición y ritmo. Los elementos se repiten rítmicamente, ya en sentido de la verticalidad o de lo horizontal.

Con todos estos elementos se pretende hacer un análisis objetivo de la imagen, de la estética. La utilización de estos parámetros tiene un poder subjetivo en el observador, en su valoración sobre la estética del objeto.⁵⁹⁴

El análisis arquitectónico que hace Elena Mayorga en sus conclusiones sobre cada una de las casas de Neruda,⁵⁹⁵ establece que la constante que se hace presente en todas ellas a nivel formal, es decir de imagen, es la *diversidad*. Esta diversidad formal se expresa en un lenguaje que busca mostrar plásticamente cada una de las partes que componen la totalidad, utilizando para ello diferentes formas, estructuras, materiales y significados. Esta diversidad, dice Mayorga, es tan reiterativa en cada una de sus

⁵⁹⁴ Para profundizar en el tema de lo estético, ver el capítulo de "las formas del valor estético en lo arquitectónico", VILLAGRÁN García, José: "Teoría de la Arquitectura", Cuadernos de Arquitectura 13, México, 1964: Págs.53-63.

⁵⁹⁵ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.

casas como en el conjunto de ellas, así que concluye que se puede decir que se constituye en el factor de unidad de su arquitectura. El mejor ejemplo de esta diversidad son los alzados en la casa de Isla Negra (fig. (183)).

VII.3.- Valores reconocidos en La Chascona

Valores objetivos

Valor arquitectónico

Consideramos imprescindible hablar en este apartado nuevamente del arquitecto catalán Rodríguez Arias⁵⁹⁶ para intentar entender la arquitectura de La Chascona, ya que en esta casa, a diferencia de su actuación en la casa de Michoacán e Isla Negra, hizo una labor no solo de proyectista, sino también de contratista y hasta de coordinador de la obra. Por lo tanto, nos volvemos a preguntar ¿Dónde empieza la mano del arquitecto, dónde interviene la del cliente? ¿Podemos hablar de *"un valor arquitectónico en sí mismo"*, o la casa es lo de menos y lo importante es más bien lo que representa?

Germán Rodríguez Arias trae consigo, como ya hemos apuntado, un bagaje de arquitectura moderna cuando emigra a Chile desde Ibiza, fundando una paradójica tendencia mediterraneista,⁵⁹⁷ en la que la sencillez volumétrica, los muros blancos alternados con mampuestos de piedra en zócalos o paños completos, las cubiertas planas o ligeramente inclinadas y las terrazas soleadas abiertas al mar, junto con el respeto al llamado canon corbuseriano, muestran la base de su arquitectura. Esta arquitectura traída desde España hasta las costas del Pacífico fue la que empleó el arquitecto en los encargos de las casas de Neruda, con mejor o peor fortuna. Si bien algunas de las primeras ideas, pinceladas o anteproyectos para las casas vinieron de la mano del arquitecto, fueron luego modificadas por el poeta.

Neruda proponía el programa, sus necesidades y una configuración general, aunque a lo largo de los años de experiencia, el poeta acabó realizando bocetos y apuntes que tuvieron enorme influencia en la configuración final de sus casas. Pasan los años y va tomando cada vez más peso en las decisiones y construcción de sus casas, comienza a decidir y operar por su cuenta: es por ello por lo que valdría la idea de una *coautoría* entre el poeta y arquitecto, como suponen Pilar Calderón y Marc Folch.

Pero esta relación arquitecto-poeta solo fue posible por la personalidad de ambos. Por un lado, por la capacidad del arquitecto de saber escuchar, dialogar, aconsejar y organizar las ideas confusas de su interlocutor para dibujarlas en papel; por otro, por la capacidad de Neruda para plantear una trama arquitectónica, por su sensibilidad singular y su enorme interés por la arquitectura y la construcción, como veremos con más detalle cuando hablemos del valor de identidad adjudicado a esta casa.

Haremos el ejercicio de preguntar a la arquitectura de sus casas cuál era la idea vital de arquitectura en Neruda, sabiendo de antemano que tiene que ver con la trayectoria, viajes y experiencias que fue absorbiendo a lo largo de una vida nada monótona, o a su gusto por materiales como la madera y la piedra, lo que le permitió crear espacios configurados especialmente para su modo peculiar de habitar.

A.-Sobre su arquitectura agregativa

La Chascona parece una casa dispersa, inconclusa, con espacio para seguir creciendo y adaptándose a la topografía y a las necesidades de su morador. Volvemos, como en Isla Negra, a la idea de arquitectura agregativa, adaptada ahora a un nuevo solar y a un nuevo proyecto.

También parece en una primera aproximación que la casa está integrada por tres volúmenes de formas variadas, como tres piezas de un puzzle, siempre con un lado como mínimo adosado a algún deslinde, generando unos espacios abiertos que podrían dividirse en espacios exteriores de menor escala con alguna intención semántica y de uso, cercanos a los volúmenes, y amplios espacios exteriores para albergar los recorridos de escaleras ascendentes-descendentes. Pero estos espacios exteriores tienen a su vez características de interioridad, pues se vuelcan sobre sí mismos, sin establecer ninguna relación con

⁵⁹⁶ ILLESCAS, Albert: "Germán Rodríguez Arias" 1902-1987", Artículo, Quaderns D' Arquitectura I Urbanisme n °175, 1987: "Menospreciado, quizá, porque no daba la imagen del "arquitecto triunfador". Era amable y cordial; lo que decía, sabroso y comprensible; dispuesto a hablar de cualquier tema antes que de sí mismo y de su obra; no era envidioso ni demostraba deseos de medrar. Rodríguez Arias era sencillamente un buen arquitecto, que hacía arquitectura de verdad: la que se hace para ser vivida más que para ser publicada, destinada a sus usuarios más que a los arquitectos, la que se justifica por sí misma."

⁵⁹⁷ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitecturas de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959", Tesis de doctorado. El caso de Pablo Neruda con Rodríguez Arias. Cap. V pág. 514.

otros espacios ni con la calle, bordeados por los volúmenes y medianeras. Este gran espacio siempre en pendiente, de topografía agreste, va configurándose con pequeñas terrazas ⁵⁹⁸ que se articulan con las escaleras, que definen a su vez los espacios menores de acceso a los volúmenes. Todos los espacios exteriores son vividos intensamente, son necesarios para llegar a otros recintos de la casa y se hallan en constante diálogo con la naturaleza que complementa todo el puzle (Ver figs. (60) y (63) págs. 175 y 178). El proyecto de esta casa fue también un plan no ejecutado de una sola vez. Primero se resolvió el volumen que cierra la parcela a la calle, luego un segundo volumen interior curvo. Pasados los años y con otras necesidades en mente, Neruda proyecta otras pequeñas piezas para albergar un bar y su biblioteca-estudio. Mientras tanto, sus moradores iban creando un patio-jardín interior a la parcela para unir todas las piezas con recorridos exteriores. La naturaleza aparece como un elemento más con el que componer la casa. El paisaje inicial, cuando Neruda y Matilde adquieren la casa, era solo un paraje de zarzamoras, algunos árboles y mala hierba. *"...Yo trabajaba todo el día en mi jardín, no hubo un árbol, una planta, que no fuera escogida y plantada por mis manos"*. ⁵⁹⁹

El paisaje interior cercano y tan cuidado se desliza en el interior de la casa introduciendo un nuevo sentido a sus configuraciones espaciales internas. La vegetación, de colores diversos según la época del año, se vuelve densa o desaparece con la caída de las hojas. El paisaje lejano y el deseo de su contemplación es lo que justifica el volumen con el salón-mirador situado estratégicamente en la parcela.

Así pues, vemos que los tres volúmenes dispersos se articulan a través de espacios exteriores de profusa vegetación que revisten tanta importancia como los espacios interiores atrapados en los volúmenes, llegando a tener un rol activo dentro de la concepción de la casa como un todo. La construcción de la casa se basa en un hacer diario, paciente, sin objetivos a largo plazo, y en ningún caso en un proyecto cerrado y definido de partida. Siempre agregando espacios, para acoger una función, guardar un objeto, seguir soñando.

B.- Sobre el aprecio de los materiales autóctonos

En esta casa, como en Isla Negra, se utilizan los materiales del lugar, sobre todo la madera, piedras y vidrios. En la intervención de Rodríguez Arias aparece el hormigón para la estructura y un árbol autóctono como pilar que forma parte de la estructura del volumen 1. La madera se usa sobre todo en ventanas, cubriendo paredes y, sobre todo, en el mobiliario, muchas veces hecho a medida. Cada volumen que conforma esta casa tiene una forma particular (rectángulo, curva o paralelepípedo), y utiliza materiales como la cerámica de colores en suelos, madera en escaleras, piedra o colores en paredes interiores o exteriores, con un gusto particular del poeta en su modo de tratarlos y colocarlos para conseguir con ellos su mejor puesta en escena. No hay ninguna pretensión en los materiales escogidos; más bien podríamos hablar de un gusto modesto y sensible.

C.-Sobre la pequeña escala

La Chascona, concebida como el escondite o refugio de dos amantes, sufre también un proceso de miniaturización de espacios, de ajuste de medidas (como ocurrió en Isla Negra, y sucederá también en La Sebastiana). Hay una búsqueda recurrente de medidas concretas para conseguir la proximidad entre el poeta y su entorno. Este interés de Neruda por las medidas mínimas empieza en la casa de Isla Negra y alcanza su máximo desarrollo en La Sebastiana, por ejemplo con el estrecho acceso de unos 50 cm al baño. Gustaba, pues, de crear espacios pequeños, ceñidos, que llenaba luego de objetos y de gente.

Los espacios interiores de los tres volúmenes de la casa ⁶⁰⁰ son más bien pequeños, ajustados, más largos que anchos, nunca iguales. Son espacios de paso, como una sucesión de recintos en la que no existen pasillos, unos con menor permeabilidad que otros, pensado alguno como salón-mirador para ver el paisaje del jardín y las vistas a la cordillera, y otros para servir de retiro e introspección, con pequeñas ventanas y puertas que se transforman según la necesidad del momento.

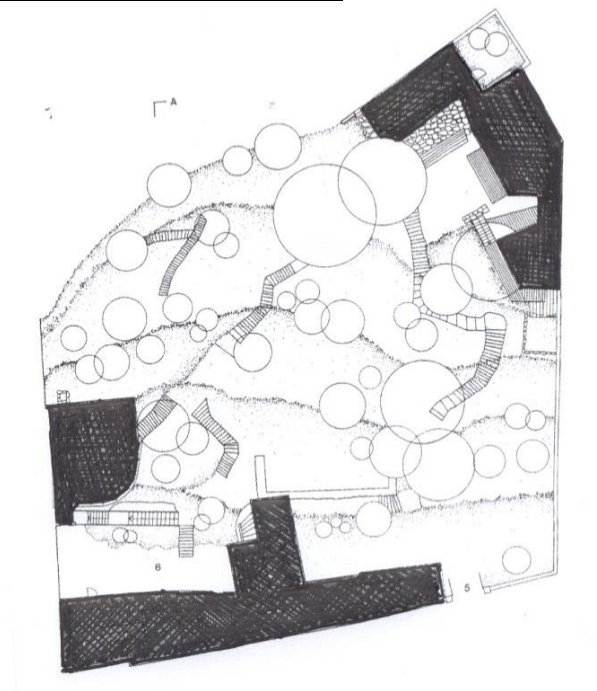
⁵⁹⁸ Terrazas que Elena Mayorga divide en: Espacios-nodo; cuando es un punto articulador al que convergen varias áreas o caminos; las terraza-estar pensadas para la permanencia y la contemplación del entorno lejano; y espacio terminal donde acaban los recorridos de ascensión hacia un rincón del jardín. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.

⁵⁹⁹ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda". Llegada a Chile, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1997: Pág. 177.

⁶⁰⁰ En el apartado de síntesis espacial que hace Elena Mayorga sobre los volúmenes que conforman la Chascona Divide: Volumen 1: Concepto de mirador, mayor permeabilidad, los espacios se vuelcan hacia el exterior; Volumen 2: Concepto de muro, menos permeabilidad con el exterior, los espacios se vuelcan sobre sí mismos; Volumen 3: Concepto de rincón, se busca el retiro de las actividades más públicas, permeabilidad mínima con el exterior.

Neruda y Rodríguez Arias también trabajaron juntos la escala pequeña; en efecto, el gusto e interés por dar medida y forma a los espacios alcanza también la escala de los objetos, y empieza a diseñar los muebles para esta casa: butacas, sillones y mesas. Si vemos las plantas de la casa, concretamente la planta baja del volumen 1 (fig. (55) pág. 172)), apreciaremos la escala real del mobiliario y de los espacios que lo contienen; en ningún caso pretenden ser amplios y señoriales, aunque dada la dimensión social y la tendencia teatral de Neruda, sus medidas vendrán dadas por una manera concreta de utilizar el espacio. Por otro lado, la faceta más introspectiva del poeta hace que prefiera espacios recónditos y minúsculos para escribir, como sucediera en Isla Negra. (fig. 33 pág.152).

Valor paisajístico o ambiental en su entorno inmediato



(184) Emplazamiento. Planta general de La Chascona con los tres volúmenes que la componen y los espacios exteriores que forman parte integral del concepto de casa.

Nos referimos en este apartado a las características de la relación entre la casa y el entorno; al modo como se dispone sobre el suelo, a su escala, que conforman un tejido de valor especial desde el punto de vista paisajístico y ambiental. Se trata, una vez más, de la importancia del paisaje para la casa y el valor de conjunto de la casa como valor de imagen. El lugar escogido por Neruda esta vez tiene como preexistencia sorprendente y extravagante un salto de agua. *"Le dijimos que queríamos ver el sitio que se vendía. "Es todo esto -dijo-. Hasta arriba. Yo no sé hasta dónde. Nadie puede subir, está cubierto de Zarzamora." Efectivamente había mucha zarza, pero nosotros subimos de todas maneras. Estábamos embrujados por un ruido de agua, era una verdadera catarata la que se venía por el canal, en la cumbre del sitio. Pablo no cabía en sí de gozo"*.⁶⁰¹ La atenta observación del entorno lleva a Neruda a captar aquello que es propio del lugar, en este caso el agua, la vegetación, la topografía y las vistas exclusivas a la Cordillera. Así, esta casa adquiere una condición vertical y vegetal.

El plano de emplazamiento (fig. (184)) nos revela, con sus múltiples escaleras dibujadas, la verticalidad de la parcela que, como esta zona a las faldas del cerro San Cristóbal, tiene una topografía empinada. La dispersión de los volúmenes que forman La Chascona hace que se resuelva su conexión con escaleras, y da igual que estén a la intemperie. La profusa vegetación se representa también en este plano de emplazamiento como parte importante del programa. Sin embargo, esta casa se percibe desde la calle como un volumen hermético, horizontal, que esconde la realidad posterior; uno no se imagina la presencia del cerro, ni la amplitud del solar, ni la acusada pendiente, ni por supuesto la distribución diseminada de la casa entre la profusa vegetación.

⁶⁰¹ URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Llegada a Chile, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1997: Pág. 173.



(185) Alzado de La Chascona vista desde la calle de acceso. A pie de calle es imposible adivinar lo que esconde el interior de este solar. Foto agosto 2015.

(186) Foto tomada por el fotógrafo chileno Luis Poirot 1982. La Chascona pegada al Cerro San Cristóbal.

Viendo los volúmenes del emplazamiento (fig. (184)), percibimos que no hay ninguna relación formal entre ellos; se utiliza la curva, forma ortogonal, formas irregulares, diferentes materiales y alturas. La única unidad se establece en el exterior con escaleras de pequeña escala, con sus sinuosas barandillas y terrazas de distintas formas, tamaños y materiales que articulan todo el conjunto sumado con la vegetación.

En cuanto a la relación de esta casa con el entorno se podría decir que se vincula más a su entorno natural que al urbano. La relación que establece con este último se da solo a través de las vistas: una relación lejana, cuanto más alta la terraza más lejana la vista; y con una mínima apertura de ventanas y puertas en el volumen que da a la calle de acceso. Sin embargo, la relación de la casa con su entorno natural es evidente. La naturaleza está incorporada como un componente más de la obra, como un elemento estructurante con carácter unificador de todos los volúmenes que conforman la casa, con colores, olores, sonido y texturas.



(187) Alzado del volumen 2 salón perfectamente camuflado con la vegetación formando parte integral con el paisaje.



(188) Alzado del volumen 3. Estudio-biblioteca absorbido por la vegetación. Se respetó la posición de los árboles existentes para la obra de este volumen.

Además, el modo como se disponen los volúmenes sobre el suelo es siempre respetuoso con la topografía. Cada volumen se sitúa a una cota distinta, y será gracias al sistema de terrazas y escaleras como se consigue moverse y articular toda la casa. La naturaleza también se hace presente mediante la topografía. Pero también a través del agua: el relato que hace Matilde de la impresión de Neruda en su primera visita al solar sobre la existencia del agua se centra sobre todo en el sonido, aunque luego se incorporaría físicamente el canal de Santo Domingo al proyecto (si bien posteriormente, debido a constantes desbordes e inundaciones que destruyeron la casa, se debió entubar).

Como sucede en el caso de Isla Negra, Neruda intenta también integrar en esta casa lo que el paisaje le brinda, por lo que mantiene los árboles existentes adaptando la arquitectura de la casa en función de su posición en el terreno, como también intenta respetar la topografía inicial, o trae la vegetación hasta su gran ventana circular del salón. El paisaje, esa exuberante vegetación, forma parte de los espacios interiores de la casa. Así que la casa se vuelca voluntariamente a un gran patio interior-jardín desarrollado en pendiente que respeta la vegetación natural ya presente, e incorpora nueva vegetación muy escogida a lo largo de los años de ocupación de la casa, con la clara intención de ser un lugar de resguardo y ocultamiento⁶⁰² y una evidente negación del entorno urbano.

Se puede concluir que la relación conseguida entre la casa del poeta, concebida como varios fragmentos, tiene un sentido, coherencia y adecuación con el paisaje. La adaptación al lugar es para Neruda, como sucedió en Isla Negra, un acto de identificación basado en criterios subjetivos, es decir, en el modo de pensar o sentir del poeta, y no en el objeto en sí mismo. Podemos reconocer este valor paisajístico y ambiental en la casa. La casa que finalmente se construye es inseparable del lugar y de su entorno, al que se mimetiza mediante el uso de materiales constructivos que pertenecen a la naturaleza, como la madera en sus diversas formas y la piedra. El valor arquitectónico de esta casa, debido a una multiplicidad de razones, no todas de índole técnica o artística (como veremos en la descripción de su valor de identidad y simbólico), conseguirá que el entorno donde se ubica continúe siendo el que es.

Este valor paisajístico y ambiental se ve protegido finalmente con la Ley n° 19300 de Bases Generales de Medio Ambiente promulgada el 1 de marzo de 1994, modificada por la Ley n° 20417⁶⁰³ en 2010 que crea en el Ministerio el Servicio de Evaluación Ambiental y la Superintendencia del Medio Ambiente que exigen que las nuevas propuestas se diseñen y evalúen para minimizar el impacto ambiental sobre los Monumentos, en este caso, sobre La Chascona. Dice la Ley 19300 en el Artículo 10.- "*Los proyectos o*

⁶⁰² Cuando el poeta se enamora de Matilde Urrutia y decide construir "La Chascona" todavía seguía casado con su segunda esposa Delia del Carril, por lo que crea un mundo íntimo para sus encuentros con su amante, circunstancia que lo lleva también a no relacionarse con el barrio más inmediato. Más tarde, cuando Neruda consolida su relación con Matilde, y se separa de Delia, "La Chascona" "abre sus puertas y la casa se llena de gente. Esta casa por su ubicación, se convierte finalmente en una especie de "central de operaciones" para cuando Neruda viaja a Santiago desde Isla Negra para hacer trámites burocráticos o cuando acude a reuniones.

⁶⁰³ Ley n° 20417 de Medio Ambiente. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1010459>

actividades susceptibles de causar impacto ambiental, en cualesquiera de sus fases, que deberán someterse al sistema de evaluación de impacto ambiental, son los siguientes:..... p) Ejecución de obras, programas o actividades en parques nacionales, reservas nacionales, monumentos naturales, reservas de zonas vírgenes, santuarios de la naturaleza, parques marinos, reservas marinas o en cualesquiera otras áreas colocadas bajo protección oficial, en los casos en que la legislación respectiva lo permita;" Y añade en su Artículo 11.- "Los proyectos o actividades enumerados en el artículo precedente requerirán la elaboración de un Estudio de Impacto Ambiental, si generan o presentan a lo menos uno de los siguientes efectos, características o circunstancias:... f) Alteración de monumentos, sitios con valor antropológico, arqueológico, histórico y, en general, los pertenecientes al patrimonio cultural ".

Con estos dos artículos se pretenden controlar las obras que puedan transformar el entorno de manera negativa, por lo que se condicionará su autorización a un estudio de impacto ambiental.

Valor urbanístico.

En el año 1953, cuando se construyó la casa, el barrio de Bellavista era netamente residencial. Barrio de clase media acomodada, acogía a sus moradores en tranquilidad y armonía. Sin embargo, estas características no se mantienen hoy. De día es un barrio más bien comercial, del tipo artístico-artesanal en su mayoría, y con oficinas que desarrollan actividades de diarios: arquitectura, diseño, etc. De noche, las actividades son de esparcimiento y culturales.

La casa museo de Neruda aparece como otro foco de interés dentro del contexto cultural del barrio. Bellavista forma parte de la comuna de Santiago, si bien comparte su administración con las comunas de Providencia y Recoleta. Sus límites son la calle Capellán Abarzúa por el oriente (Providencia), el cerro San Cristóbal por el norte, la calle Loreto por el poniente (Recoleta) y el río Mapocho por el sur. Son 19 manzanas con una identidad particular de barrio que se ha mantenido a pesar de su cercanía al centro de Santiago. Su fuerte identidad llevó a Neruda a construir allí su residencia de La Chascona.

El barrio Bellavista es considerado hoy en día como el barrio bohemio más típico de Santiago; se caracteriza por sus calles pintorescas, casas pintadas, plazas públicas y arquitectura que de momento hacen añorar los nostálgicos años del siglo XIX en los que doña Dolores Portales, hermana de don Diego, hacía sus tertulias, en la que participaban intelectuales de la época.

Posteriormente se radicó en el barrio el arquitecto francés don Eugenio Joannon, quien a su vez reunió a familias de nivel y procedencia similar, que eran además fervientes católicos. También en ese sector se encontraba la Escuela normal del Arzobispado, que instruía profesores católicos para contrarrestar de algún modo el influjo laico que iba adquiriendo el barrio, en el que se estableció el Instituto Pedagógico.

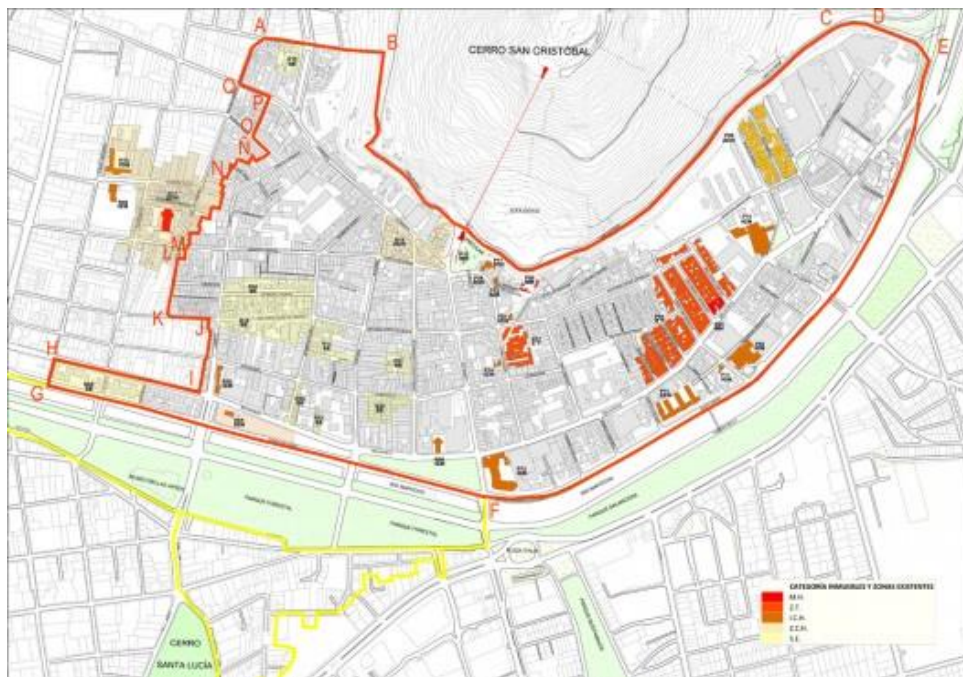
Por el espíritu del barrio, surgió allí la primera población de viviendas sociales para trabajadores, obra de los prohombres Manuel José Irarrázaval, Eduardo Marín y Melchor Concha y Toro, quienes escucharon el llamado del Papa León XIII, que en su encíclica *Rerum Novarum* evidenciaba las malas condiciones en las que vivían los obreros en las grandes ciudades.

Después llegarían al barrio intelectuales y artistas de la talla de Camilo Mory, Nemesio Antúnez (ambos pintores), Oreste Carlini, fabricante de órganos, y el poeta Pablo Neruda junto a Matilde Urrutia. El Zoológico Metropolitano se abrió en 1925, y la instalación del funicular y la apertura del Parque Metropolitano en 1966.

Con el paso del tiempo este barrio se convirtió en núcleo de la vida artística capitalina y refugio de intelectuales, escritores, actores, músicos, artistas plásticos y artesanos. De día, las calles permiten un agradable paseo por el barrio, con sus galerías de arte y joyerías. De noche, las discotecas, bares y cafés transforman la zona. Destacan, entre muchas, las instituciones de Educación Superior, sean sedes universitarias o institutos de formación profesional o técnica; los establecimientos educacionales de enseñanza básica y media, privados o municipales; institutos binacionales de cultura; bibliotecas, municipal y particulares; salas de cine y de teatro; galerías de arte, casas de remate y de antigüedades. Hay, además, tradicionales editoriales y prestigiosas librerías. Todo ello se asienta y desarrolla en un entorno urbano que conjuga adecuadas áreas verdes y de esparcimiento con un repertorio de construcciones arquitectónicas que resumen, de modo ejemplar, buena parte de los diseños imperantes en el siglo XX.

Se puede decir que reúne un patrimonio arquitectónico conformado por construcciones de la época colonial, edificaciones del siglo XIX, palacios y casas señoriales de las primeras décadas del siglo XX. En ese inventario hay capillas, iglesias y monasterios, así como conjuntos habitacionales de gran altura o edificios institucionales que muestran tanto las tendencias de estilo como los procesos tecnológicos constructivos de la modernidad y la posmodernidad.

Hoy en Bellavista solo existen elementos aislados amparados bajo la Ley de Monumentos Nacionales, como es el caso de la Chascona, lo que sumado a la gran proliferación de nuevas construcciones presentan una amenaza al patrimonio e identidad del barrio. Por ello la asociación franco-chilena de Territorios Sustentables viene realizando desde 2007 gestiones para que el Barrio Bellavista en su totalidad obtenga la protección de la Ley de Monumentos Nacionales bajo la categoría de "Zona Típica" (ver pág. 58-59 Parte I), como herramienta defensiva al deterioro del barrio, como ya sucediera para el caso de Isla Negra. La categoría de zona típica o pintoresca se establece en los artículos n° 29 y n° 30, Título VI, sobre la "Conservación de los Caracteres Ambientales" en la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales: "Para el efecto de mantener el carácter ambiental y propio de ciertas poblaciones o lugares donde existieren ruinas arqueológicas, o ruinas y edificios declarados Monumentos Históricos, el Consejo de Monumentos Nacionales podrá solicitar se declare de interés público la protección y conservación del aspecto típico y pintoresco de dichas poblaciones o lugares o de determinadas zonas de ellas". (Artículo 29, Título VI, Ley 17.288).⁶⁰⁴



(189) El polígono de la imagen representa la propuesta de protección como "Zona Típica" de Bellavista. Comprende el territorio definido entre el cerro San Cristóbal al norte, el río Mapocho al sur, la confluencia de Av. Santa María con el cerro al oriente y el sector de calle Loreto al poniente. Corresponde aproximadamente a 120 hectáreas (polígono naranja). El límite sur poniente es adyacente a la Zona Típica que comprende el Parque Forestal y el barrio Lastarria (polígonos amarillos). En rojo aparecen los Monumentos Nacionales.

En una primera etapa el expediente de Declaración como Zona Típica⁶⁰⁵ propone declarar "Zona Típica" al emblemático barrio de Bellavista de la Región Metropolitana de Santiago de acuerdo a su relevancia histórica, sociocultural, paisajística, urbana y arquitectónica, y en sintonía con el proceso de "patrimonialización" en curso, expresado en múltiples acciones de reconocimiento y reivindicación de los valores del barrio, desarrolladas por distintos actores. En una segunda etapa, una vez protegida la zona, se intentarán establecer las bases para la revitalización del barrio mediante un instrumento normativo y de gestión (consensuado y operacional) que permita orientar y regular su desarrollo urbano.

Se definen como barrios patrimoniales aquellos conjuntos o áreas urbanas patrimonializadas o en proceso de patrimonialización por la vía jurídica, que tienen un uso mayoritariamente residencial y se encuentran ubicados en comunas centrales, pericentrales y de la periferia compacta del Área Metropolitana de Santiago de Chile (AMS). Estos barrios poseen características de centralidad,

⁶⁰⁴ Ver extracto de Ley N° 17.288, de Monumentos Nacionales. Página del Consejo de Monumentos Nacionales: https://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc.pdf.pdf

⁶⁰⁵ Existen distintas tipologías de ZT: pueblo tradicional, centro histórico, entorno de Monumento Histórico, área y conjunto. Estos bienes son declarados por decreto supremo del Ministerio de Educación, generalmente en respuesta a una solicitud de personas, comunidades u organizaciones, previo acuerdo del CMN. Dentro del CMN la unidad encargada de tramitar solicitudes de declaratorias y de intervención de bienes en categoría de ZT y de MH (inmueble), es la Comisión de Patrimonio Arquitectónico y Urbano.

morfología, arquitectura e identidad que los hacen, por un lado, atractivos para el desarrollo de negocios inmobiliarios y, por otro, incompatibles con proyectos en alta densidad y altura, por cuanto ponen en riesgo sus atributos tangibles e intangibles, los cuales construyen actualmente identidad cultural, usos sociales y armonía en el paisaje urbano.

Los primeros casos de patrimonialización mediante declaratoria de Zona Típica en Santiago, fueron llevados a cabo en 1982 (Calles Londres - París y Dieciocho) y fueron promovidos por organismos públicos. Con el tiempo las declaratorias han aumentado, observándose como principales características de esta tendencia el aumento del tamaño de las áreas en solicitud y el papel protagonista de la ciudadanía. Estas iniciativas han sido llevadas a cabo por organizaciones surgidas en el interior de los propios barrios, las cuales definen el área del barrio que esperan proteger y difunden sus valores patrimoniales tanto tangibles como intangibles. Estas organizaciones nacieron con este fin o lo actualizaron en el tiempo, y se definen como entidades sin fines de lucro; se encuentran separadas de los organismos públicos y operan en barrios pertenecientes a comunas del AMS.⁶⁰⁶

Los valores patrimoniales atribuidos a Bellavista son el resultado de procesos sociales y modos de relacionarse de los grupos culturales, los cuales se manifiestan a través de un conjunto de atributos materiales e inmateriales que surgen a partir de la forma como estos grupos perciben, significan, habitan y usan dicho territorio.⁶⁰⁷ Por otra parte, existe una directa relación entre las cualidades del espacio a proteger y los modos de vida, las actividades, las redes sociales, la relación con la naturaleza, las tradiciones, la memoria colectiva y los significados culturales que pudiesen desplegarse dentro de y a partir de este. La arquitectura es un fenómeno cargado de simbolismo y de significaciones culturales, y no solo una expresión estética, tecnológica e histórica; de ahí que adquiera una particular relevancia en lo referido al valor patrimonial. Frente a esto, un límite perimetral o polígono de protección (como en el de la fig.(18g)) debe intentar contener y preservar aquellos atributos específicos referidos no sólo a la cualidad formal, sino a cómo ésta incide en la calidad de los lugares como espacios de vida e interacción. Esta forma de observar los valores permite focalizar la gestión en aspectos vinculados a la habitabilidad y a las relaciones sociales, haciendo posible incorporar un mayor dinamismo a las áreas protegidas y otorgarle a la larga un mayor grado de desarrollo.

Las organizaciones vinculadas al patrimonio de barrios que poseen equipos con mayor número de profesionales pertenecen a las comunas de Nuñoa, Providencia-Recoleta y Santiago.

En el ámbito de la planificación, existe desde el año 2008 el Plan de Gestión Integral: *"Bellavista, dos alas, un solo barrio"* desarrollado por Ciudad Viva. Hoy esta organización trabaja en la elaboración de un Plan Estratégico enfocado a mejorar las condiciones que permitan dar continuidad a los atributos urbanísticos y patrimoniales del barrio, logrando desarrollar mesas de trabajo ciudadanía-gobierno que buscan difundir sus propuestas ciudadanas entre las diversas autoridades ligadas al sector. La Mesa de Desarrollo Urbano Bellavista es una entidad permanente, preocupada del desarrollo y protección de este barrio a través de la generación de instancias de diálogo y propuestas, sentando a actores del mundo privado, vecinal e instituciones gubernamentales ligadas al desarrollo urbano.⁶⁰⁸

Entendemos que la interconexión que se ha dado entre la protección del patrimonio y la actividad urbanística otorga al patrimonio un valor urbanístico que puede iniciar o promover un proceso imparable de cambio y renovación del lugar. Se empieza protegiendo edificios aislados con la figura de Monumentos Históricos Nacionales, como el caso de la Chascona en el Barrio de Bellavista, para luego proponer una protección del barrio como Zona Típica, con la intención de conservar sus valores patrimoniales, con agentes implicados y mesas de trabajo permanentes. En este ejemplo concreto de propuesta como *"Zona Típica"* del Barrio de Bellavista, el funcionamiento de la herramienta de planeamiento se ha basado en el registro, localización y caracterización de los atributos patrimoniales de

⁶⁰⁶ Estos movimientos ciudadanos buscan formalizar el reconocimiento como legado cultural de estos lugares de la ciudad, en un afán por protegerlos de las fuerzas de transformación que pesan sobre ellos. Conforme crecen en cantidad, también lo hace su accionar y sus demandas, en un contexto donde se intentan conciliar las necesidades actuales de la sociedad y la permanencia y valoración del patrimonio cultural presente en estos enclaves. Pero ante la inexistencia de una política pública que tenga como foco el desarrollo sostenible de los barrios patrimoniales de Santiago, las comunidades, han logrado articular distintos recursos disponibles para la generación de desarrollo social, humano y mejoramiento ambiental asociado al proceso de protección y rehabilitación del patrimonio cultural, abriendo paso a la posibilidad de generación de desarrollo sostenible en los barrios patrimoniales desde sus propios habitantes. Este fenómeno comienza en Santiago con los conflictos urbanos del barrio Bellavista (1996), el proceso de patrimonialización del Barrio Yungay (2005-2009), el Barrio Matta-Viel (2009) y continúa presente en una serie de casos en desarrollo.

⁶⁰⁷ ELIZAGA, Julieta y LADRÓN de Guevara, Bernardita: Artículo "Valores, relaciones y atributos: caminos para una aproximación integradora en el diagnóstico de los recursos culturales", Conserva 13, 2009: Págs.81-94.

⁶⁰⁸ Página web Corporación Ciudad Viva. <http://www.comminit.com/la/content/corporaci%C3%B3n-ciudad-viva-chile>

un área determinada en función de los vínculos, asociaciones y patrones de distribución espacial que estos reflejan, así como de las amenazas y potencialidades que puedan impactar sobre ellos. Lo que entendemos como valor urbanístico de un bien o monumento es, en definitiva, el resultado de una protección patrimonial eficaz junto con una legislación urbanística que la apoye y que permita dinamizar su entorno.

Valores subjetivos

Valor artístico. Lo estético

El valor estético en esta casa tiene que ver con las formas variadas y los tipos de materiales con los que se encuentra un observador al entrar al jardín interior, desde el que se distribuyen los tres volúmenes que la conforman. No hay un solo estilo que se repita en los tres volúmenes, tampoco una misma técnica de realización, sino diferentes proporciones, alturas y materiales que despiertan en el observador placer estético al observar el conjunto.

Todas esas piezas sueltas en el jardín, tan cuidado en su vegetación, con sus escaleras estrechas y dispersas, sus delgadas barandillas, los pequeños rellanos como miradores, forman parte de las vistas interiores de cada ventana. Los colores amarillo, azul, blanco y gris de las paredes de piedra se mezclan con los diferentes verdes de la vegetación y los colores de las flores. La pequeña escala de los volúmenes se pierde en el profuso jardín, resultado del crecimiento agregativo de la casa: un volumen cerrando la fachada, otro curvo a media altura y uno acodado en la parte más alta de la parcela.

La obra completa de la casa se realiza en un lapso de tiempo menor que el de Isla Negra, pero como esta también se acomoda a la empinada topografía, tiene composiciones de fachadas muy variadas que se reparten de modo desigual en la parcela; no hay ningún eje principal, ni vertical ni horizontal y no es posible ninguna simetría. La característica a resaltar de sus alzados es la complejidad visual debida a la presencia de numerosas piezas con distintas texturas y colores. El empinado jardín nos permite tener un sinfín de perspectivas de cada pieza muy asociadas a la estación del año, ya que la vegetación forma parte de las visuales de cada ventana. Toda esta fragmentación o descomposición de las piezas separadas consigue al final un equilibrio adecuado en dichas visuales.

VII.4.- Valores reconocidos en La Sebastiana

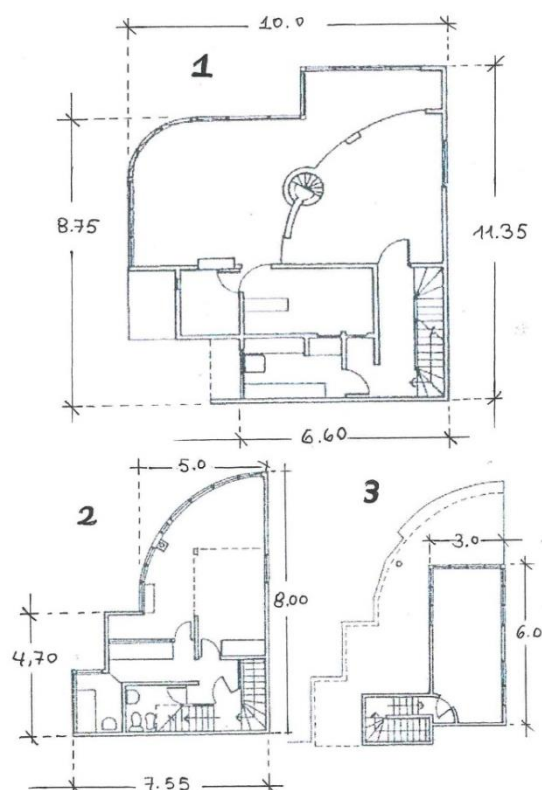
Valores objetivos

Valor arquitectónico o formal

La Sebastiana es la casa que Neruda compró más avanzada en su construcción, por lo que su intervención se produjo más en los aspectos ornamentales que en los arquitectónicos. La compró con su posición, forma y dimensión actuales, tratando los espacios exteriores de la pequeña parcela primitiva (en la actualidad ampliada) como residuales. Estos estrechos espacios resolvían los accesos a las dos familias: familia Velasco-Martner y familia Neruda, con un rol meramente funcional.

Si bien nos encontramos con una serie de situaciones prefijadas, existen otras que Neruda modificó. Partiendo así de la preexistencia de una estructura clara, con geometría definida y una escala prefijada, Neruda cambió la distribución de espacios interiores: abrió huecos, buscando siempre las mejores vistas (esta vez del puerto y de la ciudad de Valparaíso); organizó funcionalmente la casa con un criterio por plantas para su mejor uso; y revisó su materialidad, cambiando texturas y materiales, repitiendo la utilización de la madera, piedra y vidrios. Consiguió también con los materiales de la fachada cambiar la imagen compositiva de la casa, manteniendo su proporción y altura inicial.

La escala pequeña, trabajada con intensidad por Rodríguez Arias y Neruda, ofrece en La Sebastiana su mayor ejemplo: la reducción de espacios se hace más evidente a medida que se asciende, hasta llegar al destinado a escritorio-biblioteca, una pieza de unos 18m².



(190) Las tres plantas propiedad de Neruda. La 1 destinada a zona común. 2. dormitorio. 3. escritorio-biblioteca. Las cotas nos permiten ver la escala reducida de los espacios.

Una vez más, parece que se busca acotar el espacio al cuerpo del poeta. Tanto es así que las actuales visitas a la casa-museo se hacen en grupos muy limitados debido a los problemas de circulación que presentan unos espacios tan estrechos y reducidos. La decisión de mayor interés fue la de dejar los espacios jerárquicamente superiores al frente de la casa, con la intención de dominar la bahía de Valparaíso, debido lógicamente a la perspectiva obtenida desde ese ángulo.

Estos espacios que hemos descrito anteriormente por planta (págs.187-191) repiten su esquema en cuanto a jerarquía y permeabilidad espacial. Los espacios para estar se sitúan en la parte delantera de la casa, y los de servicio en la parte posterior, herméticos y con pocos huecos. A medida que se asciende el grado de permeabilidad es mayor, lo que se suma a la situación de dominio a medida que aumentamos la altura.

La arquitectura de esta casa se encuadra dentro de la arquitectura porteña, adaptada al medio gracias a una valoración previa del entorno físico de Valparaíso en la que se consideraron las vistas y pendientes acusadas, siguiendo las claves del habitar local con sistemas constructivos pensados para su topografía, utilizando los recursos materiales próximos y contemplando gran diversidad de formas y colores.

Valor de imagen o paisajístico o ambiental. La Sebastiana en un Valparaíso Patrimonio Mundial.

En este apartado hablaremos de la relación entre la casa y su entorno; de la intensidad y estrategia con la que se dispone sobre el suelo, su escala, la justificación de su altura para dominar el paisaje, elementos que le llevan a formar parte de un tejido urbano de valor especial desde el punto de vista paisajístico, geográfico y ambiental.

Si utilizamos un plano del emplazamiento de la casa de Isla Negra para revelar el valor paisajístico del lugar, emplearemos ahora una fotografía de las vistas de Valparaíso tomada desde la propia casa de La Sebastiana para evidenciar el valor del lugar, y para entender qué fue lo que impactó desde el primer momento a Neruda y le llevó a comprar esta casa a medio construir.



(191) Vista al puerto de Valparaíso desde la Sebastiana. La importancia del entorno.
<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2012/01/17/la-sebastiana-una-casa-en-el-aire/>

Sostiene Elena Mayorga que las ciudades chilenas que influyeron en Neruda fueron Temuco, su ciudad de la infancia; Santiago, su ciudad de juventud; y Valparaíso, a la que se refiere de manera muy extensa en sus libros y ocupa gran espacio en su obra. Particularmente fue el puerto el que ejerció una fuerte atracción sobre él. Neruda relata en sus memorias sus primeros viajes a Valparaíso, emprendidos en su juventud, y en los que descubre sus particularidades. Encontramos también algunos poemas alusivos a Valparaíso, como "*Oda a Valparaíso*":

Valparaíso,
 qué disparate
 eres,
 qué loco,
 puerto loco,
 qué cabeza
 con cerros,
 desgredada,
 no acabas
 de peinarte,
 nunca
 tuviste
 tiempo de vestirme...⁶⁰⁹

En la descripción del puerto el poeta distingue entre Valparaíso del cerro y del plano. Dice que el Valparaíso de los cerros es la habitación de la gente sencilla, el Valparaíso auténtico: la gente vive y se muestra allí tal cual es, pues por la pendiente todo se deja ver y el espacio privado casi no existe.⁶¹⁰ Las relaciones interpersonales se potencian en ese constante subir y bajar por las estrechas calles del cerro; sus escaleras se convierten en los espacios colectivos que definen el habitar propio del lugar. Neruda se sintió cómodo en estos cerros, con esta manera de habitar la ciudad y de habitar su propia casa.

La Sebastiana se sitúa en esta zona del cerro, concretamente el cerro Florida. Se accede a ella por un pasaje estrecho y en pendiente. Es una casa que se construyó para establecer, a distintas alturas, una relación visual constante e íntima con el paisaje, tanto con paisaje natural como con el urbano de Valparaíso, a diferencia de La Chascona que, como vimos, se vuelca sobre sí misma. La premisa básica que determina su arquitectura es la de obtener la mejor contemplación de la bahía y de los cerros habitados de Valparaíso. Para la arquitecta Elena Mayorga, los ventanales de la casa, al incorporar el paisaje, son el elemento que contribuye en mayor medida a dar su fisonomía propia a esta casa. Para ella, el paisaje que aportan estos ventanales "*determina que esta vivienda, más que ninguna otra, no tenga*

⁶⁰⁹ NERUDA, Pablo: "Odas elementales", Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2005: Págs. 265-268.

⁶¹⁰ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda, Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: Pág. 225.

sentido si no es a partir de su entorno". Es por ello que nos detendremos a conocer resumidamente la historia de la propia ciudad de Valparaíso, su topografía, paisaje y entorno, que explica el porqué de los tamaños y formas de las ventanas y de su orientación, el porqué de los espacios resultantes de esta casa, el porqué de la elección del lugar.

*"Valparaíso construye su identidad acuñando características arquitectónicas condicionadas por factores geográficos insoslayables"*⁶¹¹ dice Myriam Waisberg.⁶¹² Esta gran bahía, conocida por los indios Changos de la costa como Quintil, descubierta en 1536 por el español Juan de Saavedra, es bautizada por este como Valparaíso en honor a su ciudad natal. Ocho años más tarde, Pedro de Valdivia la designó como Puerto *"para el trato de estas tierras y ciudad de Santiago"*. Valparaíso, anfiteatro que mira al mar, nació y creció durante mucho tiempo de forma espontánea. Su complicada topografía urbana se divide en cerros y plano. La geografía, cerros, quebradas y mar la van conformando, como también los grandes acontecimientos naturales: incendios, terremotos y maremotos. Hacia 1832 el mar llegaba aproximadamente 600 metros más adentro que el actual borde costero, y el plano era el sector de playas y agrícola del puerto.

De sus más de 40 cerros, 17 de ellos llegan al plano. En sus inicios, los grandes hitos en su desarrollo urbano lo conforman las fortalezas defensivas, los almacenes portuarios y las construcciones religiosas.

Myriam Waisberg nos dice: *"la historia urbana indica que desde el siglo XVI, el núcleo inicial establecido en la zona plana asume la función de puerto de Santiago; en el siglo XVII, una cadena de fortificaciones desplegadas en torno a la poza, convierte a la ciudad en una plaza militar. La expansión de la zona vieja se produce en el siglo XVIII, en circunstancias que se sobrepasan las estribaciones del Cerro Concepción y la planta urbana se extiende poblando la planicie del Almendral..."*

*En el siglo XIX comienza el precario poblamiento de las laderas de los cerros, y en 1870, Fermín Vivaceta, primer arquitecto chileno, "... traza el Camino de Cintura que recorre todos los cerros a la cota de 100 m y que permite una nueva expansión en el desarrollo ascendente de la planta urbana. Puede considerarse que en adelante sólo se produce un proceso de densificación y que la morfología urbana conserva hasta el siglo XX sus características de equilibrio entre el medio construido y el medio natural"*⁶¹³.

El crecimiento de Valparaíso después de la independencia está marcado por una liberalización del comercio y por la integración del país al resto del mundo a través de la concepción urbana de *"puerto"*. Es así como en el siglo XIX la llegada de una población rural chilena se unió en todos los planos a las importantes oleadas de europeos (británicos, alemanes, franceses, italianos) y norteamericanos. Las actividades y distintos grupos humanos fueron conformando urbanamente la ciudad: las calles más importantes, paralelas al mar, concentran la actividad comercial y administrativa, expresada en grandes y excelentes construcciones, mientras que los cerros quedan para construcciones secundarias. Estas construcciones, en general apretados conjuntos de viviendas, acceden al plano a través de quebradas transformadas en calles, las que a su vez desembocan normalmente en una plaza. Se fue ganando terreno al mar, el cual llegaba hasta la calle Chacabuco en 1632, luego conquista hasta la Av. Brasil, y avanza hasta Blanco en 1860, para terminar en el actual borde costero en 1930.

⁶¹¹ WAISBERG, Myriam: "El multifacético Patrimonio de Valparaíso". En: "Monumentos y Sitios de Chile", ICOMOS- CHILE 1999, ediciones Altazor, Santiago, 1999, pág. 153.

⁶¹² WAISBERG Isackson, Miryam: (Santiago de Chile) es una arquitecta chilena, de ascendencia judeo-rusa, nacida el 11 de septiembre de 1919. Se tituló como arquitecta en la Universidad de Chile en 1950 y fue profesora de la misma universidad desde 1951, y luego se desempeñó en la Universidad de Valparaíso. Figura principal en el estudio, investigación, preservación y divulgación del patrimonio arquitectónico chileno, especialmente, el de la ciudad de Valparaíso. Se le otorgó el Premio de Conservación de Monumentos Nacionales en 1998. Una de las pioneras de la investigación patrimonial arquitectónica de Valparaíso, que publicó varios libros dedicados a dar a conocer la riqueza patrimonial del puerto, entre ellos se destacan: "La arquitectura religiosa de Valparaíso", 1990. "Las casas de Playa Ancha", 1987. "En torno a la historia de la arquitectura chilena", 1978. Y "Joaquín Toesca: arquitecto y maestro", 1975

⁶¹³ *Ibíd.*, Pág. 160.



(192) Terremoto de Valparaíso 1906. Archivo Fotográfico Patrimonial. Biblioteca Budge. Universidad Católica de Valparaíso. Amaya Irarrázaval. Artículo "El patrimonio perdido en Valparaíso" Revista Archivum año v nº 6.

El Valparaíso actual nace a partir de la reconstrucción de la ciudad tras el gran terremoto de 1906, que dejó 2.300 muertos y destruyó la mayoría de las construcciones de la parte baja de la ciudad.

Con la apertura del Canal de Panamá en 1914 termina la época de auge del puerto, perdiendo su preeminencia con la Gran Depresión de los años treinta. Sin embargo, debido a ello, y quizás gracias a ello, conserva en gran parte la herencia arquitectónica de su época y señala el futuro de ella, hoy ciudad reconocida Patrimonio de la Humanidad.⁶¹⁴

¿Qué pasa con la arquitectura desde la república hasta finales del siglo XX? *"La variedad de inmuebles va desde la arquitectura propia de los comienzos de la República -que recoge elementos de la arquitectura colonial, incorporándole rasgos neoclásicos-, hasta las primeras manifestaciones de la arquitectura moderna y racionalista. Hay arquitectura historicista y ecléctica de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del s. XX, con referencias neobarrocas, neorrenacentistas y clásicas. Hay también edificaciones racionalistas de mediados del siglo XX, que tienen en Valparaíso una especial expresión, dado el desafío de su adaptación al profundo desnivel de los cerros"*.⁶¹⁵ Entre las obras de mayor antigüedad desde el origen de la ciudad, está la Iglesia del Salvador, Matriz de Valparaíso, cuya cuarta versión fue construida entre 1837-1842, y el Observatorio del Cerro Castillo, de 1840, expresiones ambas de un sencillo neoclásico.

La desigual y complicada trama urbana permite expresar la variedad creativa de los estilos arquitectónicos de diferentes épocas, junto a la autoconstrucción, todas con sus materiales, técnicas y

⁶¹⁴ La Lista del Patrimonio Mundial considera los lugares que constituyen un tesoro cultural o científico para la humanidad. Por ello, la declaración de un bien como Sitio del Patrimonio Mundial establece que la conservación de ese lugar no interesa sólo al país o gobierno donde exista, sino a toda la comunidad internacional. Lo anterior implica un compromiso formal del estado con vistas a preservarlo para las futuras generaciones. De acuerdo a lo estipulado por la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, aprobada en 1972 por la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), y suscrita por Chile en 1980, cada país debe presentar una "Lista tentativa" que enumere los bienes del patrimonio cultural y natural situados en su territorio susceptibles de ser incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial.

La condición de patrimonio de la humanidad tardó varios años en llegar a Valparaíso, después de que una primera tentativa realizada en 1999 fuera puesta en duda por el Comité Ejecutivo de la UNESCO, que consideró insuficientes los antecedentes entregados por el gobierno chileno.

El informe de ICOMOS (una organización internacional que asesora a UNESCO) relativo a la postulación de Valparaíso reconoció que "el carácter de la ciudad está dado por una continua respuesta al paisaje, la mantención del anfiteatro natural de su emplazamiento, la mezcla de diferentes tipos de edificaciones, y la persistencia de los rasgos urbanos característicos (escaleras, pasajes, etc)". Más aún, expresó que "la manera en que el diseño urbanístico de Valparaíso se ha adaptado a los requerimientos del sitio es completamente única en Latinoamérica, y que su arquitectura es muy diversa y rica, presentando desde grandes edificios públicos hasta edificaciones vernaculares".

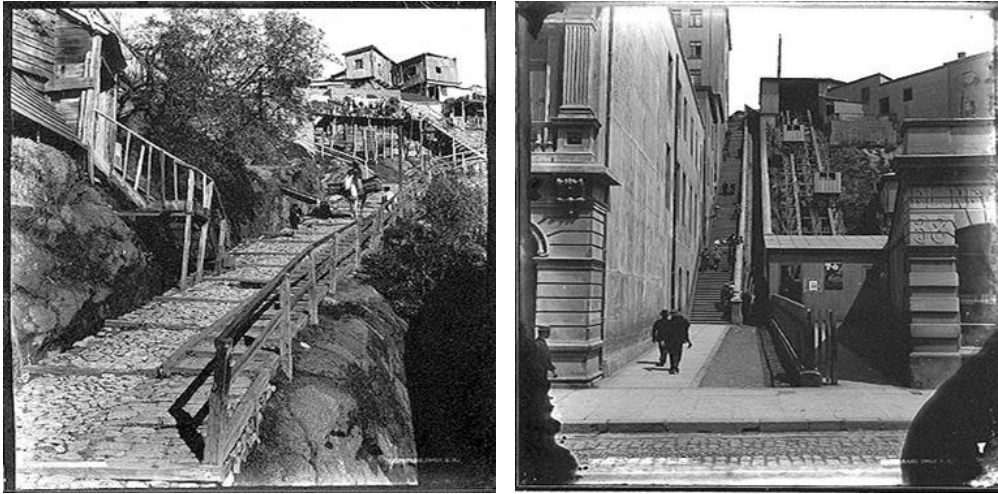
El Área Histórica de la Ciudad Puerto de Valparaíso (Chile) fue inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial en 2003 (27COM 8C.41) bajo el criterio cultural: "Valparaíso es un testimonio excepcional de la fase temprana de globalización, a fines del siglo XIX, cuando se convirtió en el puerto comercial líder de las rutas marítimas de la costa del Pacífico de Sudamérica."

"Nuestro patrimonio cultural y natural son fuentes insustituibles de vida e inspiración, nuestra piedra de toque, nuestros puntos de referencia, nuestra identidad. Lo que hace que el concepto de Patrimonio Mundial sea excepcional es su aplicación universal. Los sitios del Patrimonio Mundial pertenecen a todos los pueblos del mundo, independientemente del territorio en que estén localizados". Y así fue como en julio de 2003, la ciudad fue declarada Patrimonio de la Humanidad.

Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales: "Postulación de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial UNESCO", Segunda Serie n°70, 2004. http://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-48020_doc_pdf.pdf

⁶¹⁵ "Valparaíso-Chile. Donde vive la Imaginación" Municipalidad de Valparaíso (Gobierno de Chile) Consejo de Monumentos Nacionales, 2003.

coloridos personales. Los ascensores, tan característicos de esta ciudad, se construyeron a partir de 1883, alcanzando la cifra de 30 (hoy sólo funcionan 14); son un espacio entre arquitectónico y urbano, único, un patrimonio de la ciudad.



(193) Calles de Valparaíso. <http://www.valparaísopatrimonio.cl/index.php/imagenes-de-valparaiso>
La ciudad ha conservado interesantes estructuras de los inicios de la era industrial, los múltiples funiculares o ascensores que recorren las escarpadas laderas de los cerros.

Muchas de las obras se han reciclado en el tiempo, adoptando funciones distintas, lo que ha permitido su protección y la conservación de la identidad arquitectónica y cultural de la ciudad. Otras han sucumbido por efecto de desastres naturales y de la intervención inmobiliaria. Es la situación de conjunto, y su emplazamiento en importantes calles, callejuelas, quebradas, peñones, con sus diferentes tipologías, lo que enriquece este patrimonio arquitectónico. Las plazas, por otra parte, aparecen como articulaciones espontáneas entre cerros, quebradas y calles, que crean una gran fluidez y riqueza urbana, uniendo distintos planos y actividades volcadas siempre a la naturaleza.

Miradores y paseos son otra expresión de esta gran riqueza urbana y espacial que van conectando los cerros y generando espacios para la expresión lúdica de habitantes y turistas. La arquitectura escalonada y superpuesta, los balcones y galerías de viviendas en manzanas aisladas, la traza de forma irregular, consolidada, calles quebradas y discontinuas, atractivos rincones resultantes, desniveles, fachadas y techumbres, interiores y exteriores que se entremezclan, han sido la característica, riqueza y valor que han dado la peculiaridad de forma y colorido a Valparaíso.



(194) Vista al puerto de Valparaíso desde la Sebastiana. La importancia del entorno.



(195) Vista de Valparaíso La importancia del entorno.
http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&l=en&id_site=959&gallery=1&index=1



(196) Vistas de la Sebastiana adosada al teatro Mauri. La importancia del entorno.
http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&l=en&id_site=959&gallery=1&index=1

Este resumido análisis de la evolución de Valparaíso, de cómo ha ido funcionando y configurándose, nos habla del entorno de este Monumento Histórico Nacional que es la Sebastiana, ejemplo de casa porteña adaptada a estos cerros, al paisaje, mirando a la bahía, formando parte de la imagen urbana. La relación que se establece entre el inmueble y los edificios adyacentes, y las visuales del entorno, es lo que hemos llamado valor de imagen. La relación de la casa, en este caso con el entorno urbano, pero también con el paisaje, contempla lo siguiente:

- Intensidad y modalidad con la que se dispone sobre el suelo urbano.
- Pequeña escala, conformando un tejido residencial de valor especial desde el punto de vista paisajístico y ambiental.
- Entorno urbano modificado.
- El paisaje aporta vistas al bien; el bien aporta todo su valor patrimonial al lugar.

Así, esta casa, en cuanto a su valor paisajístico, cumple con dos estrategias: "*naturalizar*" la arquitectura y "*arquitecturizar*" el paisaje. Naturalizar la arquitectura: porque la obra ha incorporado las variables geográficas, de clima, vistas y de trabajo con los materiales que ofrece el lugar, haciendo de la "*integración con el lugar*", una realidad. Arquitecturizar el paisaje: porque la obra ha dotado al entorno de atributos arquitectónicos.

Valor urbanístico

La arquitectura singular de la Sebastiana, con trazas de arquitectura porteña, y su relación visual con el entorno, forman parte de la configuración de un barrio único de Valparaíso, de parcelas estrechas, topografía quebrada y esplendidas vistas al mar. Se enmarca, en definitiva, en un lugar de gran valor paisajístico⁶¹⁶ y con características arquitectónicas y ambientales a conservar, como se desprende de los

⁶¹⁶ Ver sobre la idea de paisaje las páginas 84-87.

textos que formaron parte del Documento para la declaración de Patrimonio de la Humanidad de Valparaíso. ¿Esta obra arquitectónica puede considerarse motor de la regeneración y vitalidad urbana? No creemos que la Sebastiana haya tenido el poder mágico de la transformación inmediata de su entorno. Pero lo que sí pensamos es que puede contribuir, gracias a su protección, al proceso imparable de cambio y renovación del lugar.

En julio del año 2003 la UNESCO declaró al puerto de Valparaíso Patrimonio Cultural de la Humanidad, y en ese hecho tiene mucho que ver el poeta, según sostiene Sara Vial:

*"Fue un visionario de Valparaíso como Patrimonio Mundial de la Humanidad. Cuando en 1970 fue nombrado Hijo Ilustre de nuestra ciudad, el discurso con el cual improvisó apasionadamente sobre el puerto de Valparaíso en el Salón de Honor de la Municipalidad, debió conservarse como uno de los mejores documentos a favor de la distinción. Porque se refería precisamente a ese Valparaíso del siglo diecinueve, que fue decisivo. Exaltó tanto la belleza de la antigua arquitectura de las edificaciones del plan (así se denomina la parte baja de esta ciudad que parece colgada del aire) como la indiferencia con que cada día se echaba abajo ese testimonio irrecuperable del pasado, de la fuerte identidad de una ciudad puerto que le parecía la más bella del mundo y que le evocaba a Toledo "en la fuerza de su magia". Exhortó a la preservación de su identidad, de su historia, de lo que aún podía recuperarse formulando un llamado al despertar y al orgullo del porteño". Y textualmente dijo: "Encontrábamos aquí la puerta del gran océano, el sitio de los combates marinos, la llegada y partida de los antiguos barcos que cruzaron el mundo, de los veleros más famosos de las navegaciones. Todo estaba en las puertas mágicas de Valparaíso. Podíamos tocar con nuestras manos un rincón de la patria de los sueños".*⁶¹⁷

Al igual que gran parte de las ciudades que son propuestas como patrimonio de la humanidad, Valparaíso es una ciudad en la cual coexiste una gran riqueza arquitectónica y cultural con fuertes condiciones sociales de pobreza y marginalidad. En el siglo XIX esta ciudad-puerto gozó de un enorme dinamismo económico, siendo esta su época de esplendor. Este período le confirió la impronta económica, cultural y social que la caracteriza, y marcó los principales hitos históricos y arquitectónicos que fueron considerados para su propuesta como patrimonio cultural mundial.⁶¹⁸ Dicho esplendor comenzó a decaer como resultado de una serie de cambios: la apertura del Canal de Panamá en 1914, la crisis económica mundial de 1929 y la privatización en los años 80 de la industria portuaria; todo ello fue acabando con las raíces económicas de la ciudad y, paralelamente, con las dinámicas sociales y culturales a las cuales ésta daba forma.⁶¹⁹

De esta manera, desde los años sesenta Valparaíso se constituyó en una ciudad económica y socialmente estancada. Experimentó un pequeño resurgimiento social y económico en el período de la dictadura como centro de reunión de grupos opositores, lo que le dio la fama de "*ciudad bohemia*", pero no volvió a tener una fuente de desarrollo productivo como el portuario que permitiera reactivarla económicamente.⁶²⁰ Esta situación generó una masiva emigración hacia otras ciudades y el surgimiento de una serie de problemas sociales como delincuencia, drogadicción, etc. Esta precaria situación social y económica fue el principal fundamento para que en 1997 el gobierno local y actores de la sociedad civil iniciaran las acciones para postular la ciudad como patrimonio mundial.

Finalmente, después de diversos cambios en el expediente original y al cumplimiento de una serie de compromisos por parte del Estado, se logra la declaración de patrimonio mundial el 3 de julio del 2003. En ella se destacó lo siguiente: "*La ciudad colonial de Valparaíso constituye un ejemplo notable del desarrollo urbano y arquitectónico de América Latina a finales del siglo XIX. Enmarcada en un sitio natural en forma de anfiteatro, la ciudad se caracteriza por un tejido urbanístico tradicional especialmente adaptado a las colinas circundantes, que contrasta con el trazado geométrico utilizado en terreno llano. En su paisaje urbano, dotado de unidad formal, se yergue una gran variedad de campanarios de iglesias. La ciudad ha conservado interesantes estructuras de los inicios de la era industrial, por ejemplo, los múltiples funiculares que recorren las escarpadas laderas de las colinas*".⁶²¹

La valoración del sitio por parte de la UNESCO, si bien es cierto que destaca aspectos intangibles (tradiciones, costumbres, valores), alude principalmente a aspectos tangibles, especialmente la singular trama urbanística y arquitectónica de algunos barrios emblemáticos, como el Cerro Concepción y Alegre,

⁶¹⁷ VIAL, Sara: Entrevista en Sur y Sur, Noticias de América Latina y Caribe, en febrero de 2007. <https://www.surysur.net>

⁶¹⁸ Documento de propuesta de la ciudad de Valparaíso como Patrimonio cultural de la Humanidad, 2001. I. Municipalidad de Valparaíso.

⁶¹⁹ GARCÍA, Rodrigo: "Estudio sobre reestructuración portuaria", Impacto social puerto de Valparaíso. OIT. Documentos de trabajo, 1996. <http://ilo-mirror.library.cornell.edu/public/spanish/dialogue/sector/papers/port-ch/index.htm>. [Julio 2006].

⁶²⁰ ARAVENA, Pablo: *et al.* "Trabajo, memoria y experiencia. Fuentes para la historia de la modernización del puerto de Valparaíso", Ed. CEIP, Valparaíso, 2006: Pág.321.

⁶²¹ Convención del patrimonio mundial. UNESCO. <http://whc.unesco.org/en/list/959>

y los funiculares que conectan los cerros de la ciudad con el plano. Este énfasis, como veremos, orientó en parte que los compromisos asumidos por el gobierno en la gestión de lo patrimonial se focalizaran fundamentalmente a invertir en el ámbito de la restauración y gestión de la infraestructura histórico-patrimonial, en desmedro de otros aspectos más intangibles vinculados a la cultura y costumbres de estos territorios.

Pero la ciudad de Valparaíso se ve afectada también por la Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales, que aborda el patrimonio a nivel nacional estableciendo zonas típicas y monumentos históricos. El sitio de patrimonio mundial inscrito (de 23,2 hectáreas) y parte de su zona de amortiguamiento de 44,5 hectáreas están sujetos a esta ley como Monumento Nacional.

Anterior a la declaración de Valparaíso como Patrimonio Mundial, concretamente en el año 2001, por decreto exento n° 605, se declara Monumento Nacional en categoría de Zona Típica áreas que concentran elementos arquitectónicos y urbanísticos que, en su conjunto, representan el valor local, nacional y también universal de Valparaíso.⁶²² Posteriormente, en febrero de 2008, por decreto exento n° 453 se amplía el área protegida en la categoría de Zona Típica o Pintoresca del Área Histórica de Valparaíso a un sector que concentra numerosos inmuebles de valor arquitectónico y urbanístico del Barrio Puerto de Valparaíso, un área aproximada de 103.226m² (fig. (197)).

La Ley General sobre Urbanismo y Construcciones⁶²³ regula la protección del patrimonio a nivel local mediante la declaración de normas que rigen los inmuebles y las zonas históricas de conservación. Estas se definen por medio de dos instrumentos municipales: los Planes Reguladores Comunales y los Planos Seccionales. En su artículo 60, inciso 2, la LGUC estipula: *"Igualmente, el Plan Regulador señalará los inmuebles o zonas de conservación histórica, en cuyo caso los edificios existentes no podrán ser demolidos o refaccionados sin previa autorización de la Secretaría Regional de Vivienda y Urbanismo correspondiente."*

El Plan Regulador Comunal debe establecer normas especiales con respecto al patrimonio local y nacional. El sitio de patrimonio mundial y su zona de amortiguamiento se rigen por las disposiciones de la normativa que establece concretamente el Plan Regulador de Valparaíso (en vigencia desde el 17 de abril de 1984)⁶²⁴ y sus enmiendas, entre las que cabe mencionar la declaración de *"Inmuebles y zonas de conservación histórica, cerros del anfiteatro, plan borde mar y acantilados"*, incorporada en 2004, y la declaración de *"Zonas de conservación histórica Almendral y Cerros Placeres y Esperanza"*, incorporada en 2005. Por otra parte, la normativa establece regulaciones más específicas para las áreas urbanas mediante instrumentos conocidos como Planos Seccionales, que determinan las características arquitectónicas de los elementos de valor patrimonial. En la actualidad se trabaja en la elaboración de diez Planos Seccionales, uno de los cuales corresponde al sitio.

⁶²² Zona típica, Decreto n° 605, 2001. Página web UNESCO. <http://whc.unesco.org/en/list/959/>

⁶²³ Ver extracto Ley General de Urbanismo y Construcciones LGUC, 1975. Página del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile: <https://www.minvu.cl/MarcoNormativo>

⁶²⁴ Plan Regulador de Valparaíso, MINVU N° 26 DEL 08 de abril de 1984. Página web de la Municipalidad de Valparaíso. <http://www.municipalidaddevalparaiso.cl/PlanRegulador.aspx>

AMPLÍA DECLARACIÓN DE MONUMENTO NACIONAL EN LA CATEGORÍA DE ZONA TÍPICA O PINTOESCA PARA EL ÁREA HISTÓRICA DE VALPARAÍSO, COMUNA Y PROVINCIA DE VALPARAÍSO, REGIÓN DE VALPARAÍSO.

SANTIAGO,

DECRETO EXENTO N° 05 FEB. 2008 * 00453

CONSIDERANDO:

Que, es necesario ampliar el área protegida en la categoría de Zona Típica o Pintoesca del Área Histórica de Valparaíso a un sector que concentra numerosos inmuebles de valor arquitectónico y urbanístico del Barrio Puerto de Valparaíso, los que constituyen exponentes de valor local, nacional y universal.

Que, por Decreto Exento de Educación N° 605, de 31 de agosto de 2001, fueron declarados importantes sectores del puerto de Valparaíso como Zona Típica o Pintoesca, conocidos como Área Histórica de Valparaíso, los que se señalan en el plano adjunto con los numerales 1 a 97.

Que, el Comité de Patrimonio Mundial, el año 2003, junto con nominar a una parte de la Zona Típica o Pintoesca "Área Histórica de Valparaíso" como "Sitio de Patrimonio Mundial" resolvió, además, "estimular al Estado Parte a continuar sus esfuerzos en orden a proteger la infraestructura relacionada a los usos históricos del sector portuario y de los sistemas de transporte".

Que, el área que se declara como Zona Típica corresponde a una de las zonas más antiguas de Valparaíso, que data de los primeros asentamientos del siglo XVI hasta su consolidación en el siglo XIX, constituyéndose en una zona urbana de gran riqueza histórico-cultural, que se extiende desde la Plaza Wheelwright por el norte y la Plaza Sotomayor por el sur, existiendo en el sector Monumentos Históricos como el edificio de la Ex -Aduana, el ascensor del cerro Artillería y el ascensor Villaseca, además, del Museo de Sitio Arqueológico Marítimo Aduanero, que resguarda las instalaciones de un antiguo almacén que data

Que, el área que se amplía como Zona Típica es un sector que por su identidad patrimonial, con edificaciones que surgen de la adaptación que representaban las visiones más vanguardistas de su tiempo a locales de trazado y parcelación urbana que corresponde a la zona obligada hacia el mar, donde surgen almacenes, bodegas, vías tendidos de vías férreas y nuevas calles que fortalecen las comuni destino de transporte de carga portuaria.

Que, dicha área cuenta con las calles más representativas de la zona de Valparaíso, con manzanas longitudinales o alargadas configurando espontáneamente, en busca de un mejor aprovechamiento del espacio plano disponible, situación que a su vez explica la típica manzana, con frente a cuatro calles o pasajes; y .

VISTO:

Lo dispuesto en la Ley N° 17.288 de 1970; Decreto Supremo N° 1.605, de 31 de agosto de 2001; acuerdo de sesión ordinaria de 11 extraordinaria de 08 de noviembre, ambas de 2007, del Consejo Nacionales; Ord. N° 0030, de 03 de enero de 2008, del Secretario Monumentos Nacionales; Ord. N° 30, de Alcalde de Valparaíso, de 2007; documento Ampliación Zona Típica 9, elaborado por la Oficina Patrimonial de la I. Municipalidad de Valparaíso, de 2007; Resolución 1996, de la Contraloría General de la República y en los artículos 3 Constitución Política de la República de Chile,

DECRETO:

ARTÍCULO ÚNICO: Ampliase la Zona Típica o Pintoesca de Valparaíso por Decreto Exento de Educación N° 605, de 31 de agosto de 2001, Zona Típica o Pintoesca Área Histórica de Valparaíso, al sector con los numerales 98 al 132, señalados en el plano adjunto, que presente decreto.

El área de ampliación protegida posee una superficie de 103.226 m²

ANÓTESE Y PUBLÍQUESE.

POR ORDEN DE LA PRESIDENTA DE LA REPÚBLICA

YASNA PROVOSTE CAMPILLAY
MINISTRA DE EDUCACIÓN

(197) Declaración de Monumento Nacional, con la categoría de Zona Típica o Pintoesca para el área histórica de Valparaíso en febrero de 2008.

Desde 2007 se trabaja en la redacción del Plan Director de Gestión Patrimonial (PDGP) para el bien de patrimonio mundial. La fase I (2007) consistió en la recopilación de información y el diagnóstico, y la fase II (2010), ya terminada, fue la que diseñó el Plan. La fase III, que comenzó en 2014, es la que ha implementado el Plan. Entre otros objetivos, el PDGP busca guiar las acciones públicas y privadas que se tomen respecto al sitio de patrimonio mundial para su conservación y desarrollo, teniendo en cuenta su importancia a nivel local y su Valor Universal Excepcional.

Cabe desatacar una instancia más amplia pero que tiene repercusiones en el sitio de patrimonio mundial: es el Plan Regulador Intercomunal,⁶²⁵ que está en vigencia desde 1965, y sus numerosas enmiendas. Este Plan define la normativa que rige las actividades productivas y la infraestructura de impacto intercomunal, entre las que se encuentra la infraestructura del puerto. En otras palabras, el uso del puerto de Valparaíso está sujeto a la planificación a nivel intercomunal.

⁶²⁵ Plan Regulador Intercomunal, Aprobado por Decreto Supremo N° 30 del 12 de Enero de 1965 D.O. del 01 de Marzo de 1965. Página web de la Municipalidad de Valparaíso. <http://www.municipalidaddevalparaiso.cl/PlanRegulador.aspx>

En marzo de 2014 se produce la aprobación final del Plan Regulador Metropolitano de Valparaíso (PREMVAL)⁶²⁶ por el Consejo Regional de Valparaíso (Acuerdo 7682 del 26 de junio de 2013), siendo promulgado por el Gobierno Regional (Resolución Afecta N° 12825.10.2013).

Tanto la Ley de Monumentos Nacionales, la Ley de Donaciones Culturales y la declaración de Patrimonio de la Humanidad han permitido y aumentado la conciencia del valor de identidad del patrimonio de Valparaíso. Reconoció Neruda desde muy joven su belleza y valor patrimonial, tuvo interés en las formas, las calles empinadas, en las casas que asomaban en los cerros: *"...fue Neruda uno de los primeros enamorados "patrimoniales" de Valparaíso, tal vez exactamente el primero. Al hablar de ella, en discursos o conferencias, al recordarla en lejanas tierras, su preocupación mayor era la necesidad de preservarla, no sólo de los terremotos, que tanto abundan en nuestro sísmico país, sino crear organismos de porteños dispuestos a defenderla de los ataques de la naturaleza y también de los humanos. ¡Cuántos maravillosos edificios, cuánta arquitectura irrecuperable, fue demolida en aras de una equivocada modernización! Daba ejemplos de ciudades salvadas de los escombros de las guerras y restituidas a su antigua belleza, "casa por casa, esquina por esquina", y recriminaba, con absoluta razón, la indiferencia de los porteños por una ciudad que en el mundo no se parecía a ninguna otra. Impulsó la creación de Comités, que lograron salvar centenarias casonas a punto de ser convertidas en inmobiliarias y lo cierto es que hoy, en el plano cultural y turístico, la casa museo "Sebastiana" constituye todo un hito para favorecer a la ciudad..."*⁶²⁷

Este valor se adjudica a esta casa de Neruda porque se considera que es un foco para la modificación estratégica de normativas regionales y comunales, gracias a su protección con la ley de Monumentos y junto con la legislación urbanística que la apoya. Posee valor urbanístico por su cualidad de elemento en el conjunto la ciudad (es singular pero forma a la vez parte de un todo), así como por las características o aportes relevantes de la casa en cuanto a tipología, morfología, paisaje, historicidad, en el contexto de la ciudad de Valparaíso.

Valores subjetivos:

Valor artístico. Lo estético

La estética de esta casa se relaciona con el estilo particular de sus alzados, las formas que adopta cada planta en su exterior a medida que crece en altura, a veces con formas curvas, a veces rectangulares, con salientes, con materiales diversos y con gran profusión de colores: naranjas, azules, marrones, ocre, a juego con los colores que invaden el paisaje de Valparaíso. La paleta de colores utilizada en las paredes de la casa es la misma de la ciudad de Valparaíso.



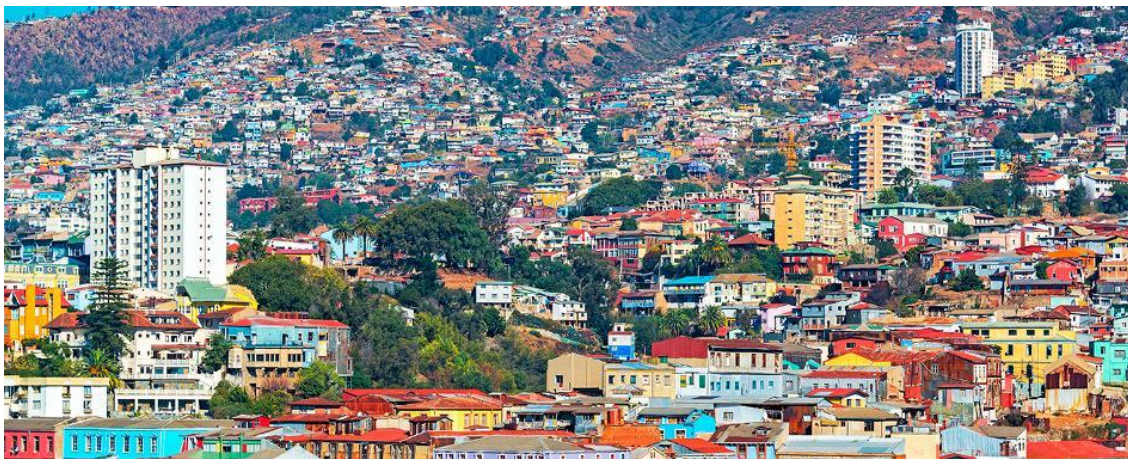
1



2

⁶²⁶ Plan Regulador Metropolitano de Valparaíso. Aprobado por Resolución N° 128 de 12 de Marzo de 2014 D.O. del 2 de Abril de 2014. Página web de la Municipalidad de Valparaíso. <http://www.municipalidaddevalparaiso.cl/PlanRegulador.aspx>

⁶²⁷ VIAL Cron, Sara: Artículo "El encanto de Valparaíso. Neruda y su amor a Valparaíso". <http://www.caiman.de/chile/neruda/neruda.shtml>



3

(198) 1. Paleta de colores de un cuadro del Museum of Fine Arts en Boston, que nos recuerda las formas y colores de Valparaíso (autor). 2. Cerro frente al puerto de Valparaíso. 3. Perspectiva de la ciudad.

https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=fotos+valparaiso+chile&*>

Si hablamos de la forma de la casa, es evidente que recuerda a un barco, con sus diferentes proporciones, sus grandes ventanas; ya que, una vez más, lo importante es incluir el paisaje, en este caso el puerto de Valparaíso, en los espacios interiores de la casa (fig. (75) y (76) págs.189-190). Su forma de barco se pierde en el profuso paisaje de la ciudad, junto con las miles de formas y colores que estructuran el alzado de la bahía y despiertan en general en el observador placer estético.

VII.5.- ¿Qué sucede con Michoacán?

Valores objetivos

Valor arquitectónico o formal

Las paredes de la casa Michoacán de los Guindos no fueron levantadas por el poeta. Compró esta casa de principios de siglo, de tipología colonial, típica de la zona de la Reina, ya terminada. Lo que sí hizo fue adaptarla a su modo de vida. Empezó modificando los espacios interiores de las dos plantas, siguió luego con ampliaciones de volúmenes en una de las medianeras, y colonizó el patio-jardín a su antojo. Su valor arquitectónico radica en sus proporciones y materiales: madera, adobillo y piedra de cobre utilizados en su construcción, testimonio de una época. Si bien el poeta remodeló parte de su pórtico y la tabiquería interior, mantuvo sus muros estructurales, su proporción y alzados.

A.-Sobre su arquitectura agregativa:

Neruda empieza ya en esta casa a sumar espacios para justificar sus nuevas ideas y proyectos, que no responden a ningún patrón. Se agregó un altílo para el escritorio de Pablo y una pieza de invitados, e incluso una taberna que más tarde se transformaría en el taller de grabados de Delia del Carril. Se sumaron luego chimeneas, altílo, arcos de medio punto, salas aledañas y hasta el pequeño anfiteatro al fondo del jardín.

En el exterior de la casa hay también piezas construidas o diseñadas con gran intención. Este patio-jardín debe entenderse como contenedor complementario del programa interior. Exterior e interior unido por las vistas y objetos. Hemos visto esta necesidad de incorporar el exterior en el interior de las casas en todos los ejemplos anteriores. Así, en el fondo de la parcela, en la esquina noroeste, aparece el teatro-asador "*García Lorca*", de nueva planta. Se construyó con una base o zócalo de piedra sobre el que se levanta un suelo de tablones sin tratar, en cuyo flanco izquierdo se sitúa una esbelta escalera de caracol de madera por la que se accede a un mástil pensado para exponer carteles o banderas, mientras que a su lado derecho se abre una ventana con contraventana abatible a modo de taquilla. Dos grandes troncos de madera flanquean el escenario, los cuales soportan un tejadillo de tablones de madera y una ligera pérgola que da sombra a la escena. Finalmente, en el interior del teatrillo y hecha toda de mampuesto de piedra, se coloca el asador.

B.- Sobre el aprecio a los materiales autóctonos.

El interior de la casa fue mimado en los acabados. Muy novedoso es el trabajo en las escaleras, pasarelas, estanterías, suelos y techos, en madera oscura, diseño de Neruda con la intervención de Rodríguez Arias. Se construye una pieza original: la chimenea-asador en piedra que funciona como un comedor con terminación en madera y mimbre, diseñada también por Rodríguez Arias. Esta pieza es un primer ejemplo del Neruda *anfitrión*, donde recibe a sus invitados en una mesa dentro de la chimenea, espacio decorado con vitrinas que dan al exterior y proporciones del cuerpo de chimenea como la realizada años después en Isla Negra. Se escoge la piedra para acabar paredes, cuerpo de chimenea y suelos. Y la madera se repite como material de acabado en todos los espacios, ya sea en suelos, paredes, techos y, por supuesto, en el mobiliario.

Valor paisajístico o ambiental

Hemos sostenido en esta investigación que el patrimonio, en nuestro caso, las casas-museo, como polos o focos de interés, dinamizan su entorno cuando están protegidas y bien gestionadas. En el caso concreto de Michoacán esta protección se ha potenciado. Recordemos que esta casa no está calificada como Monumento Histórico Nacional, no tiene el respaldo activo de una Fundación que se ocupe de su gestión y no funciona como casa-museo.

La Comuna de La Reina, donde se ubica la casa, es reconocida por su imagen de *comuna parque* por su baja densidad de población y abundante arborización. Además, la comuna, gracias a su normativa, concretamente a su Plan Regulador, tiene pocas construcciones en altura, lo que le permite mantener su carácter netamente residencial. *"Se diría que el progreso urbano de Santiago consiste en un desplazamiento de la parte plana de la ciudad hacia la Cordillera. Santiago va trepando audazmente por los caminos frondosos de Apoquindo y Peñalolén, se va deslizando a los empinados desfiladeros del Volcán, se va metiendo en las largas Avenidas de Los Guindos, va sembrando de casas verdes y rosadas el barrio del Golf, y en cada una de sus aventuradas correrías, profana un poco el silencio y la solemnidad andina. Entre los alegres pioneros de esta marcha hacia la altura, que es también una marcha hacia la soledad, ocupa un sitio de preferencia el poeta de Chile, Pablo Neruda..."*⁶²⁸

El paisaje del barrio lo forman, efectivamente, calles anchas, arboladas, casas bajas, casi todas con la misma tipología, siendo un claro ejemplo de barrio de viviendas con topografía muy plana. Así pues, si queremos hablar de las características de la relación entre la casa y el entorno, tendremos que resaltar su pequeña escala, su nula altura para dominar el paisaje, su relación con el interior de la parcela, más que con la calle y el barrio, formando parte de un tejido urbano muy distinto al de las otras casas. La relación de Michoacán con el entorno se establece más con el entorno natural que con el urbano, concretamente con las vistas al patio-jardín interior que el propio Neruda modifica a su gusto.

Podríamos concluir que la arquitectura de esta casa ha incorporado las variables geográficas, de clima, vistas y de utilización de los materiales que ofrece el lugar, haciendo de la *"integración con el lugar"* una realidad. Sin embargo, la obra no ha dotado de atributos arquitectónicos al entorno, o no han sido potenciados aún.

Valor urbanístico

La casa Michoacán no ha tenido ninguna influencia hasta la fecha en el desarrollo urbanístico de la zona, no trayendo consigo ningún cambio cuando se protege como Inmueble de Conservación Histórica en 2010. Es más, podríamos decir que gran parte de la población de la comuna desconoce que Pablo Neruda vivió allí, y que la casa que habitó en la Reina posee valores patrimoniales interesantes. Creemos que el factor tiempo y un mayor interés en su protección y gestión harán posible su reconocimiento.

Nos referimos en otros capítulos que un edificio solo, una arquitectura original, protegido con la categoría de Monumento Histórico Nacional o como Inmueble de Conservación Histórica no puede generar un cambio radical en un lugar. Tampoco creemos que las casas de Neruda hayan tenido el poder mágico de la transformación inmediata de su entorno. Pero estas casas con una fuerte impronta histórica pueden generar desarrollo urbano a largo plazo, el patrimonio reconocido puede ser una arista más (o eje) que aporte el rescate de ciertas áreas urbanas. No solo los nuevos proyectos y nuevos desarrollos territoriales deben ser los generadores del desarrollo urbanístico. Pero lo que sí sostenemos en esta investigación es

⁶²⁸ BOIZARD, Ricardo: "Patios interiores", Nascimento, Santiago de Chile, 1948. <https://www.uchile.cl/neruda/lascasas.html>

que la interconexión entre la protección del patrimonio y la actividad urbanística otorgan al final al patrimonio un valor urbanístico que puede iniciar un proceso de cambio y renovación del lugar.

Cuando hablamos de valor urbanístico nos referimos a aquellas cualidades de un conjunto, sector, zona o área urbana, o de una ciudad, que la distinguen de otro común por las características o aportes relevantes en cuanto a tipología, morfología, paisaje, historicidad, innovaciones funcionales en el contexto de su región, país o área geográfica. Pero también entendemos como valor urbanístico de un bien o monumento el resultado de una protección patrimonial eficaz junto con una legislación urbanística que la apoye y permita dinamizar su entorno. En este contexto, la protección del patrimonio cultural y la actividad urbanística deben ser políticas paralelas e interdependientes; por tanto, la valoración y recuperación del patrimonio cultural (como se ha logrado en tres de las casas de Neruda), resulta una cuestión sometida al entendimiento y coordinación entre la visión sectorial de la legislación de patrimonio cultural y el enfoque más integral de la legislación urbanística. Sostenemos que, como ha sucedido con los otros ejemplos de esta tesis, gracias primero a la protección eficaz de Michoacán con la ley de Monumentos, junto con una legislación urbanística que la apoye (como ya empieza a suceder con el Plan Regulador),⁶²⁹ se conseguiría poner el foco de atención en ella, lo que sin lugar a dudas ayudaría a dinamizar económica y culturalmente al barrio, otorgándole a la casa un valor urbanístico.

Valores subjetivos

Valor artístico. Lo estético

Dijo Le Corbusier que la arquitectura es un arte, un fenómeno de emoción, alejada de los problemas de la construcción. Sus formas primarias o sutiles, flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y los conmueven. Nos causan emociones, disgustos, encontramos objetos feos y otros bellos. Toda esta percepción tiene que ver con la relación que entabla el sujeto y el objeto. Lo bello, por ejemplo, no es reconocido como un valor absoluto, sino que tiene sentido por su relación con el sujeto.

El valor estético tiene que ver con el beneficio que genera en un sujeto o una comunidad el estar en presencia de un objeto que se considera bello. Se relaciona con el estilo y la calidad de diseño, las formas, los usos y los tipos de materiales que encuentra un observado al contemplar un objeto. En algunos casos se puede hacer una agrupación según los diferentes "estilos" arquitectónicos que se han sucedido en un *bien* a través de los años. Estos valores pueden no solo reflejar un estilo determinado, sino expresar también una técnica de realización, la habilidad de un artista, una tipología histórica, etc., pudiendo ser de diferente naturaleza y de distintas proporciones, aun cuando todos en general despierten en el observador placer estético.

El valor estético en esta casa tiene que ver con la forma y los materiales utilizados en esta tipología de casa colonial restaurada en su interior por el poeta. Un volumen rectangular cerrado a calle, con fachada principal tradicional de pequeños huecos y fachada interior al jardín abierta con grandes ventanas para integrar las vistas del patio-jardín en el interior. La planta de forma rectangular no tiene movimiento, descansa sobre una topografía plana, con una posible simetría y reparto visual de la imagen con respecto a uno de los ejes principales, vertical u horizontal. Existe una correspondencia en la disposición regular de las partes de un cuerpo con relación a una recta (eje) o un plano. No hay complejidad alguna en los alzados, no hay entrantes ni salientes, ni formas curvas, ni distintas texturas y colores: es más bien una simple forma elemental, sin repetición ni ritmo. Aun así, proporciona al sujeto una sensación de correcta utilización de formas, espacios y materiales con la correspondiente integración visual en el entorno.

⁶²⁹ El Modificado Plan Regulador Comunal de la Reina, publicado en el Diario Oficial N° 39.758 de fecha 9 de septiembre de 2010, recoge a la casa Michoacán como "Inmueble de Conservación Histórica".

Este Plan Regulador permite ordenar las distintas actividades que se desarrollan en la comuna (municipio o ayuntamiento), a través de un conjunto de reglas y de normas sobre la exigencia de normas de higiene y seguridad en los edificios y espacios urbanos, y normas que aseguren una buena relación funcional entre las zonas habitacionales, de trabajo, de equipamiento y de esparcimiento. Permite ordenar la manera en que se edificará y desarrollará el área urbana de una comuna.

VII.6.- Valores que comparten las cuatro casas.

Hemos creído oportuno agrupar aquellos valores que comparte el patrimonio construido de Neruda: el valor tipológico con sus matices (Michoacán no funciona en la actualidad como casa-museo), el valor funcional o útil, el valor económico o de uso y el valor de identidad (valor antropológico y social), este último en relación directa con su morador.

VII.6.1.-Valor tipológico. Arquitectura doméstica y tipología casa-museo.

Recordemos brevemente a este respecto lo expuesto en el capítulo II.- *"Valores reconocidos en el patrimonio arquitectónico"* (págs.88-89). *"La tipología es el estudio de los tipos elementales que pueden formar una norma que pertenece al lenguaje arquitectónico. El método del manejo de tipologías arquitectónicas ayuda a comprender la arquitectura como hecho histórico, permite la identificación, simplificación y ordenamiento de datos en los cuales, permiten su descripción."*

Hablar de tipología en el caso de las casas de Neruda es hablar de procesos de interpretación y análisis; la interpretación o aclaración se convierten en herramienta básica para la descripción de la arquitectura de estas casas, y el análisis marca las pautas, descompone el objeto para confirmar o no la interpretación; no existe análisis a secas, sino que este implica siempre una interpretación.

El valor y la función de los *"tipos"* explican las formas arquitectónicas. Al igual que el lenguaje, dichas formas poseen significados connotativos, valores asociados y un contenido simbólico sujetos a una interpretación cultural e individual que puede variar con el tiempo.

En la actualidad, el término *"tipo"* en arquitectura implica un reconocimiento de ciertos rasgos comunes que permiten la identificación de aquellas obras arquitectónicas que comparten idéntica estructura formal, entendiendo esta como *"la parte de la realidad que refiere a los edificios no solo a una clasificación puramente abstracta, técnica o estética, sino a una gama de intereses que van desde la actividad social a la construcción, y que los clasifica según su lugar y posición en la forma urbana de un periodo histórico determinado"*.⁶³⁰ La palabra *"tipo"* representa la idea abstracta que se obtiene de un grupo de objetos, de los que se han extraído cualidades genéricas comunes. En principio, la tipología abarca tipos de: configuraciones completas, soluciones constructivas, elementos arquitectónicos, etc.

No sin dificultad, hemos enmarcado las casas de Neruda en dos grandes grupos de tipología como son:

1. La arquitectura doméstica y
2. La casa-museo.

Consideramos arquitectura doméstica la producida por una unidad social básica, que puede ser el individuo, la familia, el clan y sus equivalentes. Esta arquitectura cubre las necesidades primordiales de albergue y seguridad, y como tal puede ser muy simple, reducida a un único espacio. En el caso de las casas de Neruda se trata de arquitecturas producidas por el propio poeta que cubren su necesidad de albergue, pero sobre todo son autorretratos de su morador.

La casa-museo transmite unos valores que se hacen visibles a través de la exposición de una serie de objetos íntimamente ligados a su propietario. Las casas de Neruda están conformadas por una serie de objetos no solo íntimamente ligados a su morador, sino que son también parte primordial de la creación de los múltiples espacios de las casas. Alberto Cirese dice respecto al significado de *"museo"*: *"para incluir la vida, el museo debe trascenderla, con su propio lenguaje y en su propia dimensión, creando otra vida con sus propias leyes, aunque sean homólogas y también diferentes a aquéllas de la vida real. El museo y cualquier política patrimonial deben tratar los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos hagan inteligibles las relaciones entre ellos, propongan hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos"*.⁶³¹

Según José Ramón Sierra, la palabra *"museo"* suele designar dos realidades diferenciadas: un lugar, un sitio, una arquitectura, una institución, que se caracterizan por un conjunto de contenidos y funciones; y también una idea que engloba entendimientos y comportamientos respecto de un conjunto de componentes culturales que, de forma genérica, definen lo que suele englobar el patrimonio cultural de una comunidad.⁶³² El museo es para él un lugar original de encuentro de cada uno con el arte, en un

⁶³⁰ MARTÍNEZ Caro, Carlos y DE LAS RIVAS, Juan Luis: "Arquitectura Urbana. Elementos de teoría y diseño", Bellisco Ediciones, Madrid, 1985: Pág.163.

⁶³¹ CIRESE, Alberto M.: "Ensayos sobre las culturas subalternas", Cuadernos de la Casa Chata, México, n.º 24, 1979: Pág. 50.

⁶³² SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura Dadá y Patrimonio de la Humanidad", Recoletos Urbanos Editorial, Sevilla, 2014: Pág. 165.

contacto insustituible que produce emoción, percepción, conocimiento.

La definición de museo ha evolucionado a lo largo del tiempo, igual que la de valor, identidad o patrimonio, en función de los cambios de la sociedad. Desde su creación en 1946, el ICOM (International Council of Museums) ⁶³³ actualiza esta definición para ajustarla a la realidad de la comunidad museística mundial. Hoy, conforme a los estatutos del ICOM adoptados por la 22ª Asamblea general en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007, ⁶³⁴ se define como: *"Una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo."*

La museología, preocupada por el rigor científico de su tarea, ha procurado establecer orden en la maraña de los distintos museos aportando unos criterios clasificatorios, aunque sin pretender fijar un sistema definitivo, ya que se entiende que difícilmente puede darse una clasificación universalmente aceptada para todos los casos, situaciones y concepciones museológicas. La mayor parte de las clasificaciones establecidas se han basado en el contenido, es decir, en las colecciones que conservan, siendo escasas las que hacen referencia a su propiedad y dependencia administrativa. ⁶³⁵ También hay clasificaciones de museo de otros organismos, como la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas del MECD (2002), el Sistema Español de Museos (2000); será el Real Decreto que desarrolla la Ley de Patrimonio Histórico Español el que establece tal Sistema, que comprende museos públicos, privados y colecciones. La clasificación establecida por el ICOM se basa en la naturaleza de las colecciones: ⁶³⁶

1. De arte: bellas artes, artes aplicadas, arqueología
2. De historia natural
3. De etnografía y folklore
4. Histórico
5. De las ciencias y de las técnicas
6. De ciencias sociales y servicios sociales
7. De comercio y de las comunicaciones
8. De agricultura y de productos del suelo

Para poner plenamente en valor esta riqueza de tipologías, se ha constituido dentro del ICOM, el Comité Internacional de Casas-Museo Históricas (DEM HIST) ⁶³⁷ con el objetivo de hacer conocer y apreciar cada vez más este patrimonio. El Comité ha individualizado nueve tipologías que corresponden a otros tantos modos de contar la historia de las casas convertidas en museo, descritas a partir no ya de características arquitectónicas, sino de características que podríamos definir como *"narrativas"*: en otras palabras, se ha querido brindar un instrumento para estimular una reflexión sobre la interpretación dada a cada casa-museo. Estas nueve tipologías son:

1. Casas de hombre ilustres, habitaciones de escritores, artistas, músicos, políticos, héroes, militares..., es decir, de personajes famosos internacionalmente o en grado de encarnar localmente los valores y cualidades en los que se reconoce la comunidad y a través de los cuales se presenta.
2. Casas de coleccionistas, moradas deseadas, ideadas, decoradas por coleccionistas y, por lo tanto, testimonios del gusto por coleccionar y del acto de habitar en un determinado período histórico.
3. Casas de la Belleza, moradas donde la primera razón para la existencia del museo es la casa como obra de arte, ya sea por su estructura arquitectónica, por la decoración y los muebles, o por la coherencia integral del proyecto.

⁶³³ ICOM El Consejo internacional de museos trabaja al servicio de la sociedad y de su desarrollo y se compromete a garantizar la conservación y la transmisión de los bienes culturales. Establece normas y estándares necesarios para los museos tanto para su concepción como para la administración y la organización de sus colecciones. El *Código de deontología del ICOM para los museos* es una obra de referencia en la comunidad museística mundial y fija las normas mínimas de prácticas y resultados profesionales para los museos y sus empleados. Página web del ICOM. <http://www.icom-ce.org/>

⁶³⁴ Página del ICOM. <http://cool.conservation-us.org/icom/la-gobernanza/asamblea-general/L/1/index.html>

⁶³⁵ Han dedicado estudios importantes sobre la tipología y clasificación de los museos Germain Bazin, L. Salerno, Luc Benoist, Jean Yves Veillard, P. Bucarelli, Jean Rosé y Charles Penel, Georges Henri Rivière y Umberto Eco, como también María Luisa Herrera, Rosa Subirana, Gratianino Nieto, Alomar, Hoyos y Reselló, Consuelo Sanz Pastor, Juan Antonio Gaya Nuño, Miguel Beltrán Lloris, Luis Alonso y Aurora León.

⁶³⁶ Página web del ICOM. <http://www.icom-ce.org/>

⁶³⁷ DEM HIST. Comité internacional para residencias históricas-museos es un foro internacional de debates y de intercambio sobre los problemas relativos a la conservación y a la administración de museos-residencias históricos. La elaboración de un sistema de clasificación ayuda a los profesionales a comprender mejor sus residencias históricas para que definan con más eficacia su misión, sus objetivos, su política de conservación, de gestión, de seguridad y de comunicación respecto a la profesión y al público.

4. Casas intérpretes de eventos históricos que representan eficazmente las mutaciones vividas por la sociedad en el tiempo, a través de los cambios de la calidad de la vida cotidiana y doméstica.
5. Casas deseadas por una comunidad, transformadas en museo no por razones históricas o artísticas, sino porque la comunidad las ha visto como un instrumento capaz de contar la propia identidad o las raíces culturales del territorio en el que se encuentra.
6. Moradas nobiliarias, palacios y edificios donde generaciones de una misma familia o de familias que se han sucedido han dejado los signos de la propia historia.
7. Edificios reales o lugares del poder, palacios y moradas ya historizadas y completamente musealizadas o (como frecuentemente sucede en el extranjero) todavía parcialmente utilizadas para su función original.
8. Casas del clero, monasterios, abadías y otras residencias eclesiásticas abiertas al público con un uso residencial más del pasado que actual.
9. Casas de carácter etno-antropológico, documentos de un mundo y de una sociedad desaparecida, como las casas campesinas en una sociedad pre-industrializada. Estas casas-museo han experimentado en tiempos recientes un destino renovado, vinculándose frecuentemente a los eco-museos, lugares capaces de hablar de una comunidad a través del paisaje, las manifestaciones de la vida y del trabajo y, por tanto, gracias también a las formas de habitar.

Con esta clasificación lo que se ha pretendido es poner en valor un recorrido de visita que enfatice la personalidad de lo singular más que la calidad de vida de una comunidad o el gusto difundido internacionalmente en una clase social, con el propósito de no condenar aquellos lugares en una secuencia gris de “*casas todas iguales*”, sino de hacer patente la multiplicidad y diversidad de experiencias que puede ofrecer esta tipología museológica.

Gran atención a este patrimonio lo presta el Estatuto de la Asociación Americana de Museos (AAM), la asociación sin fines de lucro más importante de los Estados Unidos en actividad desde 1906. Entre las tipologías de museos reconocidas como portadoras de cualidades específicas en términos de patrimonio y narración se listan los sitios históricos, en los cuales se incluyen las casas-museo. Estas últimas son consideradas parte fundamental en el propósito de salvaguardia y narración de las historias nacionales y locales, y la Asociación Americana para la Historia Nacional y Local (American Association for State and Local History - AASLH) destaca que las casas-museo son una de las tipologías museológicas más difundidas en el país.

Rosanna Pavoni ⁶³⁸ comenta sobre este tema que, en el contexto americano, la cualidad prioritaria de una casa-museo no reside en la excepcionalidad de las colecciones de arte o en la importancia del personaje que habitó en ella, sino en la capacidad de involucrar a las comunidades locales en el proyecto de conservación y puesta en valor de los patrimonios identitarios.

Son numerosas las casas hoy museo en donde vivieron una persona o una familia que ha dado prestigio a la comunidad o en las que ha tenido lugar un evento que marcó la historia local o, más aún, las casas que han sido consideradas representativas de una cualidad del vivir y del habitar en las que la comunidad todavía hoy se reconoce. La sostenibilidad de estos lugares y de las moradas de interés histórico o casas-museo se inicia con la participación de la comunidad local y la consecuente capacidad de los museos de responder adecuadamente a sus demandas de servicios y programas, en función a las necesidades expresadas por dicha comunidad local. Las casas-museos desarrollan en actualmente un rol innovador en la puesta en valor de los territorios en los que se encuentran.

En el caso que nos ocupa, las casas-museos de Neruda ⁶³⁹ custodian colecciones de signo diverso, que se convierten en símbolos de la historia, en testimonios de unos modos de vida, en recuerdos de un personaje concreto y que se vinculan de una manera especial a la localidad donde se ubican. Porque en una casa-museo el público revive, evoca, imagina o identifica cómo sería la vida cotidiana en su interior, mediante la contemplación de unos objetos que fueron utilizados por sus habitantes. Estos objetos se convierten en elementos identificadores de una determinada forma de vida, materializada a través de una serie de prácticas, expresiones, conocimientos y técnicas heredadas y transmitidas de individuo a individuo y de generación a generación. Se trata de un itinerario que permite que el público comprenda el

⁶³⁸ PAVONI, Rosanna: Licenciada en Historia del Arte, dirigió la Casa Museo Bagatti Valsecchi, en Milan, hasta el año 2002. Es Miembro fundadora del Comité Internacional de Casas Museos/ICOM y expresidente del este Comité.

⁶³⁹ La casa Michoacán no funciona en la actualidad como casa-museo, si bien estuvo abierta al público un breve periodo con esta intención. Sin embargo, guarda espacios y contenidos suficientes (mobiliario, objetos, libros...) para plantear una museografía que trate sobre la arquitectura y ordenamiento de las colecciones de la casa.

discurrir cotidiano de una época particular o de una clase social determinada, de unas personas en concreto, y llegue a identificarlo como parte de su cultura. El espacio de la casa-museo se transforma en un lugar que refleja cierto fetichismo por la vida privada (revela signos de ocupación o evidencias explícitas de lo cotidiano) y constituye, a la vez, una proyección pública del personaje o acontecimiento. En cualquier caso, resulta indudable su identificación como generadoras de identidad cultural, procurando a los individuos y grupos un sentimiento de continuidad. En ese sentido, la casa-museo ejerce una importante labor de conservación y difusión del patrimonio, tanto material como inmaterial, construido históricamente como resultado de las interacciones sociales.

VII.6.2.-Valor funcional o útil

Lo útil en la arquitectura continúa vigente, ya que finalmente cada proyecto y cada obra se convierten en algo útil, ya sea para su propietario o para la sociedad. Tenemos ya a estas alturas una idea de cómo son formalmente las casas de Neruda, de cómo son sus interiores, de cómo funcionaban las casas cuando vivía el poeta en ellas y fueron "*casa particular*". Sabemos de su accesibilidad, su organización, zonificación, jerarquía de espacios y los objetos que guarda. Toca hablar ahora de la casa en su función actual como casa-museo.

En el libro "*John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*",⁶⁴⁰ su autor, Pedro Moleón, nos regala un completísimo manual sobre vida, arquitectura y obra del personaje estudiado. Termina el libro con el capítulo dedicado a la casa-museo de Soane en Londres, que podríamos encuadrar en la tipología de casa de coleccionistas según el ICOM: una minuciosa descripción organizada de forma cronológica. En ella encontramos todas las fases y modificaciones del edificio, así como los distintos hechos acaecidos en la vida de Soane durante ese periodo. Dice Moleón: "*La casa que Soane compra para residencia familiar y estudio profesional es la primera que el arquitecto tiene en propiedad. La adquisición se produjo en mayo de 1792 con la idea de modificar el edificio existente, aunque muy pronto la decisión se decanta por derribar y reconstruir sobre el solar.... El museo creado así por Soane no tiene nada que ver con el orden de los privados museos didácticos que proliferan en Londres en la primera década del siglo XIX. Por el contrario, Soane ideó una composición abigarrada, personal y sincrética, que transportaría al espectador a otros tiempos y otros lugares*".⁶⁴¹ Celoso de sus colecciones, dedicó grandes esfuerzos a acondicionar la mejor vitrina para sus piezas: su propia casa. Fue vigilante del museo, comisario de exposiciones pero, sobre todo, anfitrión. Mediante un acta del Parlamento de 1833, sir John Soane obtuvo la protección oficial y garantía de conservación de su casa-museo. Ejemplos como este nos hacen sostener la idea de que la casa amplía o modifica sus valores a lo largo del tiempo, gracias muchas veces a su cambio de uso.

La casa-museo de Isla Negra también podemos encuadrarla, como la de Soane, en la tipología de "*casa de coleccionistas*". Funcionó primero como casa privada durante un largo periodo. En el análisis cronológico que hemos expuesto de Isla Negra, al esbozar su historia, hemos contado también la vida del poeta a lo largo de los años que habitó allí con Delia del Carril, y cómo fue lugar de reunión de muchos amigos, poetas, políticos, artistas, etc. También hemos comentado cómo se produce la apropiación del espacio, y de la importancia de los objetos para el poeta. Esta información nos permite entender el porqué de la colocación de cada puerta o ventana, la elección de materiales, la repetición de espacios como el comedor, la insistencia en crear lugares casi refugio, casi abrigo, como el lugar donde prefería escribir, o la construcción de espacios pensados solo para guardar sus queridas colecciones.

Pero una vez que desaparece Neruda y recupera esta casa La Fundación Neruda, comienza una nueva etapa con un nuevo uso para ella: el de casa-museo. ¿Qué podemos contar de esta nueva función? Recordemos que, al considerar un valor de utilidad, estamos evaluando ya al patrimonio en tanto que sirve para satisfacer una función o necesidad concreta, ya sea individual o colectiva. Y la valoración funcional que se realice debe asegurar el buen uso del bien, ya sea conservando su función inicial (vivienda familiar) o proponiendo nuevos usos (casa-museo) que respeten su condición monumental.

Isla Negra fue rehabilitada y adaptada como casa-museo, con nuevos requerimientos en el año 1990. La visita a esta casa-museo se hace posible desde entonces, y constituye una experiencia única. Los diversos sentimientos que provoca van quedando guardados en los tomos de libros donde visitantes ilustres y comunes anotan con palabras emocionadas sus impresiones, como "*Confieso que he venido*" que anotó el escritor Gabriel García Márquez en alusión a las memorias del poeta "*Confieso que he vivido*". Y así, extranjeros, nacionales, estudiantes, artistas, escritores, jefes de estado, ministros, realizan esta especie

⁶⁴⁰ MOLEÓN, Pedro: "*John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*", Mairéa, Madrid, 2001: Págs. 158-170.

⁶⁴¹ *Ibid.*, Pág. 162.

de peregrinación. La propia persona que escribe esta investigación tuvo su propia experiencia particular en agosto de 2015.

Trasponiendo la entrada, se inicia la visita en el salón de grandes proporciones y altura, con una magnífica vista al mar, y en el que destacan algunos de los famosos mascarones de proa: las dos Medusas, el gran Jefe Comanche, la Micaela y la Marinera de la Rosa; también las dos tallas de madera de ángeles con trompetas, y una cantidad de objetos que producen una primera impresión de casa armada como un escenario potente (figs. (111), (147), (172), (174)). Luego el comedor, donde nuevamente los mascarones de proa (Jenny Lind y Morgan) miran desde la altura, y la mesa parece estar a la espera de los habitantes de la casa, con unos copones de color rojo e individuales ingleses. Resaltan una cabeza de ángel y una virgen de Rapa Nui, ambas figuras talladas en madera. En el espacio más íntimo, el dormitorio principal: zapatos, corbatas y chaquetas, vestidos de Matilde, cajas de música, y una vista al mar desde lo alto que invade al visitante.

En esta casa la musealización ⁶⁴²se ha alejado del artificio y mantiene los espacios en su estado de uso normal. La impresión general no es la de visitar una casa de lujo, en el sentido de derroche, sino lujo en cuanto una complicada simpleza, ya que todo está expuesto sin más pretensión que rodear al visitante de todo aquello que es posible poseer, demostrando la elección personal de un artista que inventa y crea una vida propia dentro de su casa. Porque hay mucho de teatral, de escenografía, impregnado de vida, de años pasados, que la casa guarda en sus espacios, en una atmósfera de silencio e intimidad.

Pero también hay que hablar de los exteriores de la casa-museo de Isla Negra. Los árboles fueron creciendo, se fueron perfilando caminos pequeños con subidas y bajadas que llegan al mar. Allí instaló grandes objetos: el locomóvil, un campanario, un bote, una fuente de agua. Todos forman parte del entorno inmediato de la casa, de su arquitectura pretendida.

¿Y qué podemos decir del valor funcional como casa-museo de La Chascona? Primero tuvo una función de casa particular para esconder los amoríos de Neruda y Matilde. Pero al igual que Isla Negra, funciona como casa-museo desde el año 1990. El recorrido actual al visitarla se inicia por el bar contiguo al comedor (ver fig. (113) pág.216), donde asoman las colecciones de pintura, más que nada bodegones antiguos y algunos cuadros representativos de artistas chilenos. El bar pertenecía a un antiguo barco francés, cuya cubierta es de peltre; el comedor, con una mesa angosta y larga en un espacio con techo de barco, termina en una pequeña puerta que da acceso a una estrecha escalera de caracol, que conduce a un dormitorio. Saliendo de este primer cuerpo paralelo a la calle se atraviesa un patio que sirve de distribuidor a la complicada composición, al exterior; subiendo por unas empinadas escaleras se llega a otro espacio donde se encuentra el salón, con el famoso cuadro de Diego de Rivera que pintó a Matilde, en cuyo pelo está escondido el perfil de Neruda. Sobre el salón está el cuarto de Neruda y Matilde, lugar que actualmente no puede visitarse.

Luego de subir más escaleras al aire libre, rodeados de una profusa vegetación, llegamos al tercer volumen que compone la casa-museo: el bar, repleto de figuras pintorescas, colecciones diversas, zapatos gigantes, todo puesto allí como juego y entretenimiento.

A continuación se visitan la biblioteca y el escritorio, espacio reducido y personal donde pueden revisarse las condecoraciones y premios del poeta, incluyendo la medalla del Premio Nobel. La pieza del estudio-biblioteca es el lugar más escondido de la casa: el rincón. *"En el rincón el soñador encuentra la más profunda soledad, pero una soledad protegida, una soledad conseguida mediante el acto de agazaparse. Se trata de una soledad encerrada en el ángulo protector del rincón que representa el embrión mismo del habitar."*

Quien agazapado en un rincón atalaya desde allí (mediante el ensueño) el mundo participa de la sensación más vivida de estar acogido a un lugar protector, de estar a salvo de los demonios de los espacios abiertos. Quien sueña en la casa natal debe recordar el rincón como el lugar del escondite más a mano. Es el pequeño ámbito en que se van a ocultar los tesoros, donde se rumian las penas, donde uno aprende a conocerse a sí mismo. El rincón es el lugar de las divagaciones del alma, del retiro silencioso, es la pequeña concha - prefiguración de la morada- que guarda los ensueños del hombre..." ⁶⁴³

Por su parte, La Sebastiana fue inaugurada como casa privada para Matilde y Pablo el 18 de septiembre (día de fiestas patrias en Chile) de 1961, con una gran fiesta. *"Siempre quisimos tener un punto nuestro en el*

⁶⁴² La musealización designa, de manera general, la transformación de un lugar viviente en una especie de museo, ya sea centro de actividades humanas o sitio natural. La musealización se puede entender como la puesta en valor del patrimonio (tangibles o intangibles) a través de la aplicación de un método. El proyecto museológico y posteriormente el proyecto museográfico serán fundamentales para poder conectar el "objeto" de la musealización con su entorno y con el público potencial.

⁶⁴³ RODRÍGUEZ Fernández, Mario: "La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda", Anales de la Universidad de Chile, Departamento de español- Universidad de Chile, 1971: Pág. 223.

Puerto, en donde estuviéramos rodeados por el sortilegio de Valparaíso. Por fin aquí, gracias a cada uno de Uds. y a nuestra insondable locura ha nacido hoy La Sebastiana. Los acogemos en este primer día abriendo de par en par las puertas para Uds. y para siempre. Matilde y Pablo Neruda" (decía la invitación). Sin embargo, lo que Neruda llamó "su casa" fueron las tres últimas plantas de una casa mayor, formada por cinco plantas en su primera concepción.

Esta casa, restaurada como el poeta la mantenía, fue abierta al público como casa-museo el 1 de enero de 1992. Su valor radica en saber contar cómo fue la vida de su morador en ella a través de sus espacios y objetos. A diferencia de las otras casas, y debido a las reducidas dimensiones en escaleras y superficie por planta, son imposibles las visitas guiadas, permitiéndose el acceso con audio-guías en recorridos individuales que permiten un contacto muy personal del visitante con cada espacio. No hay prisas, se amontonan demasiados objetos en los que detenerse para contemplarlos, hay que escuchar a la audio-guía: En el vestíbulo de la casa *"hay un sofá y dos sillones enjuncados en que se sentaba Neruda a contarle a sus amigos acerca del cuadro que está detrás, y que representa a José Miguel Carrera en Mendoza, momentos antes de ser fusilado... Al poeta le encantaban las puertas con vidrios de colores como las del siglo pasado, por eso las encontraremos con frecuencia en nuestro recorrido. La escalera de caracol conduce a la puerta de calle. El mural de piedras de colores y el mosaico del suelo, son obra de la escultora, señora María Martner, por encargo de su amigo, vecino y comunero Pablo Neruda...y al llegar al bar: "Aquí sólo "él" podía pasar tras la barra del bar: es el recinto sagrado del "Coquetelón", cocktail inventado por el poeta y que preparaba él mismo. Como en el "Club de la Bota", aquí nadie debía presumir de inteligente ni mostrarse culto en exceso... "Pobre del que se crea poeta" decía él... seguimos subiendo a otra planta y llegamos al dormitorio: "Catre de bronce, veladores y cómoda de barco. Siempre el mar y los barcos están presentes en la casa y muebles, pero Neruda se autocalifica como "navegante de boca"... que, aunque fascinado por el mar, prefiere estar en tierra firme que navegando de verdad". El recorrido acaba en la última planta, en el escritorio-biblioteca: "Cuando hay viento, aquí zumba como un temporal marino. Escritorio de Neruda sobre el cual está el manuscrito (en fotocopia) del poema de Neruda a esta casa. scua (moai). Gran mapa de América con informaciones escritas por los integrantes de la Academia Real de Ciencias de París, confeccionado en esa ciudad en 1698 por N. de Fer, geógrafo del Delfín de Francia. Puerta a la terraza del "helipuerto" y "cancha de aterrizaje" para las posibles astronavegaciones", con la fotografía de Walt Whitman, que junto con Beaudelaire y Rimbaud, fue uno de los poetas favoritos de Neruda".*⁶⁴⁴

¿Y qué podemos decir del valor funcional o útil de Michoacán? Esta primera casa de Neruda ha estado abierta al público en algunas ocasiones. Pero más que como una casa-museo ha albergado diversas actividades culturales a lo largo de los años, como exposiciones, conferencias, homenajes y festejos. Sin embargo, la Fundación Delia del Carril, que es la que se ocupa de su mantenimiento, no tiene previsto a día de hoy su apertura como casa-museo con visitas e itinerarios dentro para contar la vida doméstica de Neruda y Delia en los años que la ocuparon. Tampoco se exponen los objetos, mobiliario y libros de sus moradores, que permanecen sin catalogación ni cuidado en su interior. Los jardines, con el arbolado y piezas que lo conforman y le daban sentido, están abandonados.

Las casas-museo de Neruda tienen un especial interés por el propio valor patrimonial del continente y contenedor, pero también porque llevan aparejada una importante problemática de organización no resuelta que es necesario comentar. Dicha problemática no contaba con importantes publicaciones europeas hasta hace pocos años; no ocurría lo mismo en otros países, como Estados Unidos, donde vienen realizándose, desde hace años, profundas investigaciones sobre sus comúnmente llamadas "Historic Houses". Debemos tener en cuenta que el DEMHIST, el comité perteneciente al ICOM dedicado a las casas-museo (Committee for Historic House Museums) tuvo su primera asamblea en San Petersburgo, Rusia, el año 1999. La definición de casa-museo en el más amplio sentido del término está todavía hoy en día en discusión, siendo tema de debates internacionales y de seminarios especializados, dirigidos a identificar las directrices de organización de los diferentes tipos de estos edificios.

Las casas-museo resultan interesantes, ya que el propio espacio y todo lo expuesto en él de manera contextualizada se encuentra indiscutiblemente relacionado con la cotidianidad de cada persona, puesto que la casa es escenario de todas las acciones de un grupo humano, el lugar de los gestos más cotidianos: comer, dormir, lavarse, conversar, jugar, leer, bailar, soñar, etc. Las casas-museo son edificios, habitación, residencia y morada, pero también poseen una cualidad simbólica; custodian un patrimonio que no solamente es material y visible (muebles, objetos de uso, textiles, etc.), sino inmaterial y alusivo, que hace referencia a los usos de la habitación, hábitos sociales, roles familiares, modas y gustos, etc.

⁶⁴⁴ Hemos resumido parte de la información del texto que se utiliza en la actualidad en las audio-guías para los visitantes de La Sebastiana. Fundación Neruda.

Toda casa-museo es también una suma de elecciones impuestas por los ambientes, por la disposición de cada una de las estancias en relación con los espacios, con sus secuencias, con las variaciones de la luz, con los lazos que se lleguen a crear entre los objetos y la intrincada trama de relaciones que se establecen entre estos y los acontecimientos históricos, artísticos y sociales de la época. Sentida como una creación desde dentro, los habitantes de la casa dejan su impronta en ella a través de los años.⁶⁴⁵

Es evidente que los interiores pueden ser considerados como elementos parlantes, en los que las habitaciones poseen un rol explícitamente representativo. De esta manera, los objetos son investidos de valores afectivos y de sentimientos; forman parte integrante de las relaciones de las personas que habitan el espacio y crean con ellas una correspondencia psicológica, como vimos en el capítulo VI sobre "*Los objetos en las casas de Neruda*". Por ello, a través de las casas-museo y de su disposición interna, podemos llegar a conocer cómo se desarrollaba la vida cotidiana en un determinado momento histórico y en un determinado estatus económico y social: las ideas, preferencias, gustos, tendencias artísticas y decorativas, creencias, jerarquías sociales, educación, ocio, etc.

Debemos tener en cuenta también que la prioridad de las casas-museo no se basa únicamente en la reproducción fidedigna de un determinado ambiente: se trata también de convertir espacios que fueron concebidos para ser habitados en lugares de utilidad pública, en vehículo de integración social y obras en las que la sociedad se reconoce y con las que se identifica. Es por ello que aúnan dos mundos que es preciso conciliar. Por una parte, son lugares íntimos en los que, todavía hoy, se respira la presencia de las personas que los habitaron; por otro, son espacios de exhibición pública en los que se debe garantizar unas condiciones de exposición adecuadas y que tienen como fin último la enseñanza y el deleite del visitante para que se identifique con su patrimonio. Por lo tanto, sabemos que la gestión práctica de la visita y la relación con el propio visitante deviene una tarea extremadamente difícil. Es un tema pendiente o mejorable en el caso de las casas que nos ocupan. Por un lado, debemos alcanzar un difícil equilibrio entre la densidad de objetos decorativos y de uso que, en general, son característicos de una habitación, y la claridad necesaria en un montaje museístico que permita al visitante apreciar con facilidad cada uno de los objetos expuestos. Además, la propia escala, tamaño y características de estas casas frecuentemente limita la visita de un gran número de público.

Otro de los retos tiene que ver con la propia idiosincrasia de algunas de las casas, que pueden ser consideradas como un testimonio escrito de la historia, lo que, en muchas ocasiones, les fuerza a permanecer siempre iguales a sí mismas, con lo que parece que deben renunciar a cierta forma de dinamismo y de progreso. Este tipo de "*conservacionismo*" basado en la idea de que los cambios en este contexto son difíciles, en muchas ocasiones lleva acarreado prácticas y expectativas tradicionales, aspectos estos que tienen que ser suplidos a través de una importante y moderna política de actividades. En el caso de Neruda, recordemos que en vida modificaba constantemente los espacios de sus casas, cambiando objetos y mobiliario según la época y su estado de ánimo. Esta forma de actuar no se traduce en sus casas, que mantienen los mismos escenarios y objetos a lo largo del tiempo. Además, se hace imprescindible una fluida relación entre el edificio y las colecciones, entre continente y contenido (veremos más detalladamente este tema cuando hablemos de la gestión de las casas por la Fundación Neruda pág. 337-340).

Las casas-museo nacen generalmente como residencia privada, pero también es verdad que surgen del tejido social y cultural del lugar donde se hallan emplazadas, por lo que podemos considerarlas como importantísimas memorias de la comunidad. Son imprescindibles para conocer el mundo y la época en las que se crearon como habitación de una realidad individual, familiar o colectiva.

¿Pero, cual es el objetivo real de estas casas-museo? Una primera reflexión se centrará en el objeto del proyecto expositivo, es decir, en si pretendemos evocar en el visitante un determinado momento histórico o artístico o, por el contrario, en si preferimos incidir en las piezas objeto de exhibición.

En el primer supuesto podríamos hacer una ficción similar a un túnel del tiempo, trasladándonos a una época determinada, explicando el gusto decorativo que existía entonces, los usos que se aplicaban, la vida cotidiana de su morador, etc., como si ese visitante fuese contemporáneo. Si la opción es un criterio museológico y museográfico⁶⁴⁶ basado en la obra de arte, en la colección, en los objetos y muebles, el

⁶⁴⁵ "Casas museo: museología y gestión Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008) Museo Nacional del Romanticismo" Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE Edita: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA Subdirección General de Documentación y Publicaciones Edición 2013

⁶⁴⁶ El ICOM ha intentado en varias ocasiones aclarar los dos términos acabando por definir en 1970 a la museología como: la ciencia del museo, estudia la historia y la razón de ser de los museos y su función social. También estudia la metodología de trabajar y el estudio que se da en el museo junto con la clasificación de los mismos. Y la museografía como: la ciencia que trata sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos. La museología es más teórica, pretende definir los

tratamiento será similar al de cualquier museo que exhibe fondos sin prestar una atención especial al edificio, prefiriendo en definitiva el contenido al continente. Pero solo similar, ya que los bienes de Patrimonio Nacional poseen connotaciones que incluso en una exhibición desvinculada por completo del inmueble deben tenerse en cuenta. En el caso de Isla Negra y las demás casas protegidas como Monumento Histórico Nacional resulta imposible separar el contenido del continente. No se entendería la casa sin los objetos que guarda y, viceversa, los espacios de la casa, su forma, no se comprenderían sin su contenido.⁶⁴⁷

Tanto si se trata de la residencia de un personaje histórico, como si muestran una colección personal fruto de una pasión, o si presentan una recreación de los usos y costumbres decorativos de una determinada época, poseen todos ellos unas características muy particulares que condicionan, pues, su museografía. En atención al concepto museológico y su relación con el discurso expositivo se pueden establecer, a grandes rasgos, tres categorías de casas-museo según Lurdes Vaquero Argüelles, directora del museo Cerralbo de Madrid:

- Las que apuestan por el mantenimiento o la reconstrucción de los ambientes originales, partiendo de fuentes documentales y con materiales auténticos.
- Las que abordan una recreación, entendida como evocación, con materiales de época, contrastada documentalmente, para conocer cómo pudo ser ese ambiente en una época determinada, pero sin ser la transcripción literal de un espacio concreto.
- Las que transforman una residencia histórica en un museo de colecciones temáticas, acomodando su museografía a las tendencias imperantes en cada momento.

Pero se pueden dar, a lo largo de la historia de una casa-museo, las tres variantes.

Para cualquier categoría que optemos, la primera medida a adoptar se centra en la elaboración del proyecto de intervención y exhibición, en el que participarán conservadores, arquitectos, paisajistas, expertos en seguridad y, en definitiva, especialistas en la totalidad de los ámbitos de actuación que pueda tener el espacio, sus bienes muebles y su utilización. Definido el equipo y el ámbito de actuación, se procede a continuación al análisis integral del estado de conservación de los bienes muebles e inmuebles y de las intervenciones que precisan. Paralelamente se estudian las fuentes documentales para conocer exactamente a qué momento pertenecen las piezas que van a ser expuestas.⁶⁴⁸

Determinado el objeto o bien y evaluado su estado de conservación bajo todos los aspectos posibles, corresponde en la siguiente fase fijar el alcance de los trabajos, con el propósito de intervenir en la totalidad de los ámbitos posibles y necesarios, incluyendo expresamente aquellos estrictamente funcionales. Luego es necesario acometer una reflexión sobre el proceso de estructuración de un producto cultural: los contenidos; es decir, qué es lo que explicamos en las casas-museo. Tradicionalmente los contenidos culturales se han explicado de manera cronológica, siguiendo las pautas de la historia del arte y los ismos: Romanticismo, Clasicismo, etc. Sin embargo, se trata esta de una aproximación comprensible para solo un grupo reducido de la sociedad: aquellos que han realizado estudios universitarios, expertos o aficionados. Si deseamos llegar a un público más amplio, sin condicionamientos por sus estudios y conocimientos previos, es mejor centrar la interpretación de los contenidos en las historias relativas a las personas, que son más comprensibles, interesantes e identificables por todos los públicos. Así están planteadas por la Fundación Pablo Neruda las visitas a las casas-museo, muy ligadas a la vida del morador, a sus aficiones, gustos, manera de habitar y a la colección de sus objetos.

Otro aspecto a considerar para la estructuración de la casa-museo es la forma utilizada para interpretar sus contenidos. Frecuentemente se utiliza un tono impersonal en la narración museística: una tercera persona del singular que intenta no condicionar la percepción de los valores históricos y culturales. Sin

objetivos, métodos y sistemas de trabajo interno de los investigadores, conservadores, y la museografía es más práctica, y está relacionada con la manera en que se materializan los conceptos museológicos.

⁶⁴⁷ Inicialmente, el primer factor que justificaba y daba sentido a los museos era la propia colección, que la institución se ocupaba de conservar y mostrar. Con el tiempo, el concepto de museo - contenedor, se fue ampliando por el de servicio cultural público, y otros elementos fueron incorporándose a los componentes esenciales del museo. Estos se pueden resumir en: el público, la planificación, el continente y el contenido. La actividad del museo se encuentra ligada a su estructura arquitectónica, al continente. Los museos se encuentran a menudo ubicados en edificios de vieja planta, que presentan particularidades arquitectónicas que dificultan o influyen en el discurso expositivo. En los museos de nueva planta, en cambio, los edificios están específicamente diseñados para la muestra y exhibición, facilitando a menudo la instalación de servicios complementarios (cafetería, guardarropa, accesos...).

⁶⁴⁸ Es esta una fase compleja ya que las intervenciones, reformas u obras en general se han sucedido a lo largo de la historia y debe de decidirse con criterios conformes a la legislación de patrimonio la forma o apariencia final del espacio y bienes que se pretenden exhibir.

embargo, también resulta distante, inexpresiva y poco empática. Su capacidad para captar la atención del visitante es limitada. Así, en la estructuración de un producto cultural a partir de una casa-museo, creemos que es mejor utilizar personajes que hablen en primera persona y transmitan su vida y sentimientos a través de los objetos y espacios de la casa.

El tratamiento de la forma de transmisión de los contenidos también implica la museografía. Tradicionalmente en la musealización se han recreado ambientes falsificados, manipulados, en los que los objetos se han sacado de contexto y se han situado en vitrinas o bien se les han añadido unas cartelas que no existían en el entorno original. En la medida de lo posible (limitaciones que imponen la seguridad y conservación de los objetos), la musealización de una casa debe alejarse del artificio y mantener el espacio en su estado de uso normal y real (No se ha logrado completamente este objetivo en las casas del poeta).

La transmisión de los contenidos también se realiza mediante soportes escritos (como folletos, guías didácticas, carteles) y soportes personales: la visita guiada (Ver folletos de las casas págs. 343-344). Aunque se sabe que la visita guiada ha sido el método mejor valorado para transmitir información (la razón principal es que la visita guiada permite el diálogo), en las casas que valoramos no se ha optado por este sistema. Las visitas guiadas fueron un recurso inicial de la Fundación Neruda. Sin embargo, debido a restricciones económicas, se cambió de sistema. Creemos que las visitas guiadas pueden hacer de una visita algo excepcional que permanezca en nuestro recuerdo para siempre. Ello indica, también, que no cualquier persona puede ejercer de guía del patrimonio. Es necesario no solo tener los conocimientos (estos pueden aprenderse), sino también la capacidad para relatar historias, explicar cuentos y leyendas, y transmitir el valor simbólico y la excelencia artística. A pesar de la eficacia comunicativa de las visitas guiadas, los audiovisuales y las audio-guías resultan también de mucha utilidad para los visitantes, sistema por el que se ha optado en las tres casas-museo que estudiamos.

VII.6.3.- Valor económico. Valor de uso y valor endógeno

Cuando nos referimos al valor económico en el capítulo II de la primera parte de esta investigación, llegamos a la conclusión de que se puede hablar de "*Cultura y desarrollo económico*", o bien de "*Economía y desarrollo cultural*", dado que existe una retroalimentación importante entre ambos elementos, economía y cultura. Sabemos que las actividades culturales poseen un valor intrínseco para la sociedad; son parte de la vida y del alma de la sociedad. Pero a la vez esta contribución al espíritu de la identidad o identidad nacional también genera patrones de producción y consumo en la economía. Las actividades culturales requieren asimismo de la utilización de recursos físicos, humanos y financieros y, por ende, impactan en el desarrollo económico de un barrio, de una ciudad o de un país.

Cuando hablamos del valor económico de los bienes culturales, hemos de considerar dos aspectos: el valor económico directo que la gente experimenta al consumir o producir los bienes y servicios, y el valor de bien público que David Throsby llama "*valor no usado*", y que se refiere al modo en que los bienes culturales son valorados por la sociedad desde un espectro mucho más amplio. Throsby ilustra esta distinción con un ejemplo: el teatro. Si uno paga para ir al teatro, tiene una experiencia de la obra como una forma de consumo privado, de modo que el valor de uso económico directo de la industria del teatro se puede calcular sumando los ingresos derivados de la venta total de entradas y restando los costos en los que se incurre. La contribución real de esa industria al PIB se puede medir de esta manera. Pero además de estas cifras duras que vemos en las cuentas, existe un sentido más amplio por el cual la industria del teatro contribuye a la cultura y a la sociedad. Se trata de beneficios más generales que afectan a la sociedad como un todo, pero que no se reflejan en las transacciones diarias, por lo que se les llama "*valores de no mercado*": no figuran en los ingresos, pero podríamos preguntar a los ciudadanos cuánto estarían dispuestos a pagar con tal de tener una industria del teatro desarrollada, u otra industria en algún otro ámbito artístico.⁶⁴⁹

También hemos comentado cómo la economía regional ha admitido nuevos enfoques analíticos, como es el desarrollo endógeno y local. Frente al modelo de crecimiento concentrado y desarrollo desde arriba, ha ido definiéndose, en los últimos años, el paradigma de desarrollo auto-centrado y difuso, basado en la utilización productiva de recursos locales. Opina Vázquez Barquero⁶⁵⁰ que todas las comunidades territoriales disponen de un conjunto de recursos (económicos, humanos, institucionales y culturales) que constituyen las potencialidades de desarrollo endógeno de un área. Ahora el rasgo distintivo del territorio

⁶⁴⁹ THOSBY, David: "Economía y cultura", Editorial Akal, Madrid, 2003.

⁶⁵⁰ VÁZQUEZ Barquero, Antonio: "El cambio del modelo de desarrollo regional y los nuevos procesos de difusión en España", Estudios Territoriales n.º 20, Pág. 115.

es el de ser un factor estratégico de oportunidades de desarrollo y definidor de las características que el mismo puede asumir. El territorio representa una agrupación de relaciones sociales; también es el lugar donde los hombres y los negocios se ponen en contacto entre sí, donde instituciones públicas y locales intervienen para la regulación social. El territorio representa también el lugar de encuentro de relaciones mercantiles y de formas de regulación social que determinan diferentes formas de organizar la producción y diferentes capacidades de innovación, las cuales conducen a una gran variedad de productos que se presentan al mercado.⁶⁵¹ Estas mismas apreciaciones o enfoques pueden aplicarse para un desarrollo local, circunscrito a un área pequeña de territorio, a una zona concreta de la ciudad o hasta a un barrio.

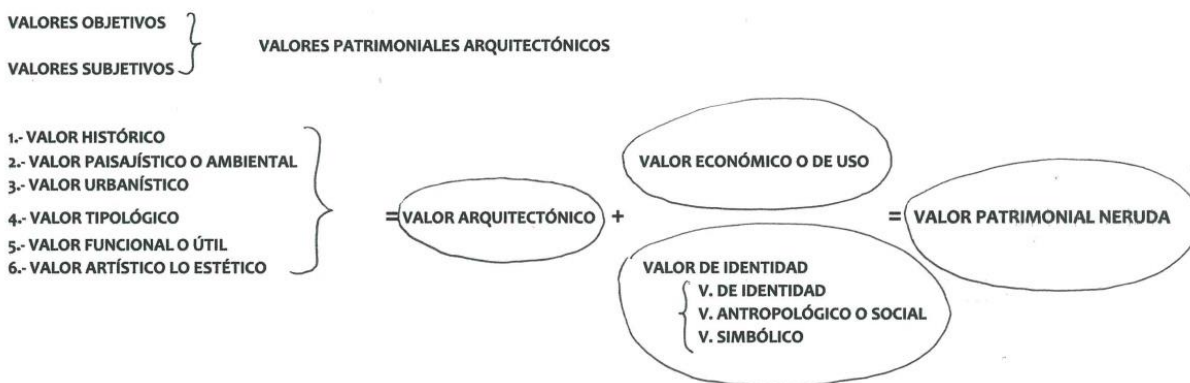
El patrimonio construido de Neruda ofrece, dentro de los valores económicos reconocidos, las siguientes aportaciones:

- Valor de existencia que presentan las casas independientemente de su uso. Es un valor en sí mismo, unido a la existencia misma del monumento. El continente tiene un valor arquitectónico o formal, solo posible junto con el reconocimiento de su valor histórico, urbanístico, paisajístico, tipológico, funcional y estético.
- Valor de uso, definido como la aptitud que posee un objeto para satisfacer una necesidad; por ejemplo, en el hecho de que el monumento sea visitado o reorganizado como casa- museo.
- Genera un desarrollo económico que actúa como foco de actividad, de atracción y fuente de creatividad.
- Genera, gracias a la gestión de la Fundación Neruda, un desarrollo endógeno y local, siempre en constante transformación.

VII.6.4.-Valor de identidad del bien

Hemos reflexionado al hablar del valor arquitectónico sobre el significado o definición de arquitectura en la obra de Neruda, tema delicado si pensamos cómo debe ponderarse en este caso tan particular: si, tal vez, habría que poner más bien la arquitectura en un segundo plano y hablar únicamente de un valor antropológico, social o simbólico, es decir, de un valor de identidad. A continuación nos ocuparemos de ponderar este valor de identidad sin extraer todavía conclusiones definitivas.

VALOR EN LAS CASAS DE PABLO NERUDA. VALOR PATRIMONIAL



(199)Tabla del valor patrimonial de Neruda.

⁶⁵¹ FURIÓ Blasco, Elíes: "El desarrollo económico endógeno y local: reflexiones sobre su enfoque interpretativo", Estudios Regionales n.º 40, 1994: Pág. 104.

Valor de identidad

Si el patrimonio representa las formas de vida que expresan la identidad de los grupos humanos, la identidad consiste en la interiorización por parte de un grupo dado de que posee formas de vida específicas. Consideramos los procesos de identidad como la toma de conciencia por parte de los diversos grupos sociales de que poseen formas de vida propias, relevantes y representativas. En este sentido la identidad se halla en estrecha relación dialéctica con la cultura y el patrimonio.

Como ya hemos comentado, la identidad es una construcción social que se fundamenta en la diferencia, en los procesos de alteridad (capacidad de ser otro) o de diferenciación simbólica. La imagen de la identidad se conforma desde la percepción interior y desde la visión exterior. La identidad, por otra parte, es resultado de un hecho objetivo (el determinante geográfico-espacial, los datos históricos, las específicas condiciones socioeconómicas...) y una construcción de naturaleza subjetiva (la dimensión de los sentimientos y los afectos, la propia experiencia vivencial, la conciencia de pertenencia a un universo local o de otro nivel de integración sociocultural, la tradición, el capital cultural, símbolos y valores...), que define los lazos emocionales de una sociedad concreta hacia objetos y sitios específicos, y que incluyen características como: edad, tradición, continuidad, conmemoración, leyenda. También pueden ser lazos sentimentales, espirituales, religiosos, patrióticos o nacionalistas. Al ser considerados como emocionalmente perceptivos, este valor genera un fuerte impacto en la salvaguarda, conservación y restauración del bien.

Este valor subjetivo de identidad corre, en definitiva, a cargo de la sociedad. En nuestro caso, lo relacionamos con la importancia que tiene una obra construida o arquitectura para una sociedad como elemento significativo y de identidad cultural y social, que le imprime el definitivo valor patrimonial al bien, según la hipótesis que sustentamos. Sin este valor una obra construida o arquitectura no llega a ser reconocida y apreciada en plenitud. ¿Qué otro fin mejor tiene la arquitectura si no es el de servir y de que nos sintamos identificados con ella?

En el caso de las casas de Neruda entendemos que fue primero dicho valor de identidad el que propició que fueran declaradas patrimonio nacional; luego se le fueron sumando otros valores, tales como el arquitectónico, el económico o el urbanístico. Neruda experimenta la necesidad de darse a conocer a través de sus casas. Igual que construye su identidad individual a través de sus poemas o narraciones, lo hace también a través de los lugares que habita. Es consciente de que la arquitectura tiene esa capacidad para guardar la memoria.

Nos preguntamos entonces: ¿Qué significó, por ejemplo, la construcción de La Sebastiana para Neruda? ¿Cómo llegamos a sentirnos identificados con ella, y no solo con su morador? La construcción de La Sebastiana fue, para el poeta, la construcción de la casa de sus "sueños". Desde su adolescencia, a Neruda le encantaba Valparaíso. Conocida por los tendedores con ropa volando durante el día y por las luces de los bares y clubes iluminando sus cerros en la noche, esta ciudad portuaria fue la escogida para ubicar su casa. Según la escritora Marjorie Agosín, el poeta quería La Sebastiana para organizar fiestas y para tener un lugar en el que sus amigos pudieran mirar los fuegos artificiales del Año Nuevo, pero no para trabajar.

⁶⁵² Desde que acabó su construcción acudió a ella por periodos cortos de tiempo, por ejemplo para las noches de año nuevo. *"Para vivir la noche de año nuevo, lo mejor es Valparaíso"*, decía Neruda. Si era necesario, cruzaba el Atlántico para ver desde las ventanas de su casa el espectáculo pirotécnico que se realizaban cada año en la bahía desde los barcos de la armada y las embarcaciones comerciales.

Bachelard describe la construcción de una "casa de sueños" como el deseo de recrear y mejorar el espacio de seguridad y felicidad de la niñez. Es, de alguna manera, una manifestación de nuestro deseo como adultos de continuar soñando y afirmando que vamos a hacer lo que todavía no hemos logrado.⁶⁵³ Con este fin, la casa ideal debe poseer las virtudes de una casa buena. Por lo tanto, el soñador se preocupa de todos los detalles, como hace Neruda al describir el proceso de pintar la Sebastiana: *"Entonces la pintura llegó también lamiendo las paredes, las vistió de celeste y de rosado para que se pusieran a bailar"*.⁶⁵⁴ Para quien busca realizar un sueño con la creación de su casa, nunca se alcanza la perfección. En el poema, Neruda escribe: *"pero, no basta, dijo el Constructor, falta cemento, vidrio, fierro, puertas."* Sigue diciendo Bachelard que lo incompleto de la casa de los sueños es necesario para permitir al constructor continuar soñando, pues si la casa estuviera completa, llevaría a pensamientos serios, y no al ensueño.

⁶⁵² AGOSÍN, Marjorie: "A Poet's House of Happiness", Pág. 23.

⁶⁵³ BACHELARD, Gastón: "La poética del espacio", Pág. 61.

⁶⁵⁴ NERUDA, Pablo: "Plenos Poderes", Editorial Lozada, Buenos Aires, 1962: Pág. 215

A Neruda le interesaba la construcción, le importaba la estructura de sus casas. Arregló La Sebastiana, para que reflejara sus sueños y la personalidad de Valparaíso. Se puede decir que los cinco pisos de la casa tienen la forma de una concha, otros la ven como un barco, otros la llaman la casa del aire, y sus escaleras se parecen a las calles angostas que se encuentran en toda la ciudad. Bajo la protección de la casa, los sueños crecen. Como escribe Neruda, *"y con poco, con pegarle al papel y trabajar y arremeterle con rodilla y hombro iba a crecer hasta llegar a ser, hasta poder mirar por la ventana"*. En los cuatro últimos versos, Neruda expresa la necesidad de poner fin a la obra para que la naturaleza haga el resto: *"Ya no pensemos más: ésta es la casa: ya todo lo que falta será azul, lo que ya necesita es florecer. Y eso es trabajo de la primavera."*

En esta ocasión el último paso en la construcción de la casa, para la apropiación y la re-invenición, es escribir una poesía que resume sus sentimientos hacia ella, como hizo al finalizar todas las construcciones de sus casas. Cuando se refiere poéticamente a La Sebastiana, plantea su construcción al revés y le dedica este poema:

Poema a La Sebastiana

Yo construí la casa.
La hice primero de aire.
Luego subí en el aire la bandera
y la dejé colgada
del firmamento, de la estrella, de
la claridad y de la oscuridad.
Cemento, hierro, vidrio
eran la fábula,
valían más que el trigo y como el oro,
había que buscar y que vender,
y así llegó un camión:
bajaron sacos
Y más sacos,
la torre se agarró a la tierra dura
--pero, no basta, dijo el Constructor,
falta cemento, vidrio, fierro, puertas--,

Pero crecía,
Crecían las ventanas
y con poco, con pegarle al papel y trabajar
y arremeterle con rodilla y hombro
iba a crecer hasta llegar a ser,
hasta poder mirar por la ventana,
y parecía que con tanto saco
pudiera tener techo y subiría
y se agarrara, al fin, de la bandera
que aún colgaba del cielo sus colores.
Me dediqué a las puertas más baratas,
a las que habían muerto
y habían sido echadas de sus casas,
puertas sin muro, rotas,
amontonadas en demoliciones,
puertas ya sin memoria,
sin recuerdo de llave,
y yo dije: "Venid
a mí, puertas perdidas:
os daré casa y muro
y mano que golpea,
oscilaréis de nuevo abriendo el alma,
custodiaréis el sueño de Matilde
con vuestras alas que volaron tanto."

Entonces la pintura
 llegó también lamiendo las paredes,
 las vistió de celeste y de rosado
 para que se pusieran a bailar.
 Así la torre baila,
 cantan las escaleras y las puertas,
 sube la casa hasta tocar el mástil,
 pero falta dinero:
 faltan clavos,
 faltan aldabas, cerraduras, mármol.
 Sin embargo, la casa
 sigue subiendo
 y algo pasa, un latido
 circula en sus arterias:
 es tal vez un serrucho que navega
 como un pez en el agua de los sueños
 o un martillo que pica
 como alevoso cóndor carpintero
 las tablas del pinar que pisaremos.
 Algo pasa y la vida continúa.

La casa crece y habla,
 se sostiene en sus pies,
 tiene ropa colgada en un andamio,
 y como por el mar la Primavera
 nadando como náyade marina
 besa la arena de Valparaíso,

Ya no pensemos más: ésta es la casa:
 ya todo lo que falta será azul,
 lo que ya necesita es florecer.
 Y eso es trabajo de la primavera ⁶⁵⁵

Para la inauguración de la Sebastiana se hizo una gran fiesta a la chilena en el mes de septiembre. ⁶⁵⁶ Para esta ocasión Neruda se vistió de huaso y recibió a los amigos con un vaso de chicha con naranjas. Junto a él estaban Camilo y Maru Mori. El chillanejo Orlando Oyarzún manejaba el asado, y dispuesto a comérselo estaban Homero Arce, Rubén Azócar y muchos otros amigos... El poeta preparó un álbum con varias hojas sueltas en su interior, entre las que se encontraba la lista de invitados. Repartió copia a cada uno de los asistentes. Después leyó a todos su poema "A la Sebastiana", que incluiría en el libro "Plenos poderes", y que hemos transcrito más arriba. Fueron invitadas 34 personas que de algún modo habían colaborado en la rehabilitación de la casa. Cada una de ellas recibió una invitación, formando parte de una "Lista por Méritos Inolvidables" que se adjuntó a la misma. ⁶⁵⁷

La Sebastiana es una casa con arquitectura de ensueños. ¿Quién no ha soñado con una casa a nuestra medida? Todos necesitamos la casa de nuestros sueños. Todos la hemos pensado alguna vez. Esta casa nos despierta sensaciones personales, que actúan en el inconsciente en una relación abierta en el sujeto que la observa. Así nos sentimos identificados con ella.

La sensibilidad del poeta para captar aquello que es propio del lugar e incorporarlo al proyecto se manifiesta con mayor inteligencia en el proceso creativo de otra de sus casas, la Chascona. El resultado: una *casa con alma*, también llamada la *casa de juguete*: "En mi casa he reunido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir. El niño que no juega no es un niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él y que le hará mucha falta. He edificado mi casa también como un juguete

⁶⁵⁵ NERUDA, Pablo: "Plenos Poderes", Editorial Lozada, Buenos Aires, 1962: Págs. 215-218.

⁶⁵⁶ No fue casual la elección de este mes para la inauguración, según cuenta Sara Vial, amiga de Neruda: "En la vida y la poesía de Neruda, el mes de septiembre aparece con insistencia de organillo primaveral, con acento permanentemente de resurrección de la naturaleza..."

Portal latinoamericano Sur y Sur, Artículo. "Sara Vial, poeta y periodista, recuerda a Neruda en Valparaíso", febrero 2007. <http://www.surysur.net/sara-vial-poeta-y-periodista-recuerda-a-neruda-en-valparaiso/>

⁶⁵⁷ Se puede ampliar la información sobre la inauguración en la tesis de Elena Mayorga. Págs. 216-219.

y juego en ella de la mañana a la noche".⁶⁵⁸ Al igual que sus otras casas, Neruda construyó La Chascona a su antojo.

Poema a La Chascona

La piedra y los clavos, la tabla, la teja se unieron:
he aquí levantada la casa Chascona con agua que corre escribiendo en su idioma,
las zarzas guardaban el sitio con su sanguinario ramaje
hasta que la escala y sus muros supieron su nombre
y la flor encrespada, la vida y su alado zarcillo,
las hojas de higuera que como estandartes de razas remotas
cernían sus alas oscuras sobre tu cabeza,
el muro de azul victorioso, el ónix abstracto del suelo,
tus ojos, mis ojos, están derramados de roca y madera
por todos los sitios, los días febriles, la paz que construye,
Mi casa, tu casa, tu sueño en mis ojos, tu sangre siguiendo el
camino del cuerpo que duerme
como una paloma cerrada en sus alas inmóvil persigue el vuelo y el tiempo recoge en su copa tu sueño y el
mío
en la casa que apenas nació de las manos despiertas.
La noche encontrada por fin en la nave que tú y yo construimos,
la paz de madera olorosa que sigue con pájaros
que sigue el susurro del viento perdido en las hojas
y de las raíces que comen la paz succulenta del humus
mientras sobreviene sobre mí dormida la luna del agua
como una paloma del bosque del sur que dirige el dominio
del cielo, del aire, del viento sombrío que te pertenece,
dormida durmiendo en la casa que hicieron tus manos,
delgada en el sueño, en el germen del humus nocturno
y multiplicada en la sombra como el crecimiento del trigo.
Dorada la tierra te dio la armadura del trigo,
el color que los hornos cocieron con barro y delicia,
la piel que no es blanca ni es negra ni roja ni verde
que tiene el color de la arena, del pan, de la lluvia
del sol, de la pura madera, del viento,
tu carne color de campana, color de alimento fragante,
tu carne que forma la nave y encierra la ola!
De tantas delgadas estrellas que mi alma recoge en la noche
recibo el rocío que el día convierte en ceniza
y bebo la copa de estrellas difuntas llorando las lágrimas
de todos los hombres, de los prisioneros, de los carceleros,
y todas las manos me buscan mostrando una llaga,
mostrando el dolor, el suplicio o la brusca esperanza
y así sin que el cielo y la tierra me dejen tranquilo,
así consumido por otros dolores que cambian de rostro
recibo el sol y en el día la estatua de tu claridad
y en la sombra, en la luna, en el sueño, el racimo del reino,
el contacto que induce a mi sangre a cantar en la muerte.
La miel, bienamada, la ilustre dulzura del viaje completo
y aún, entre largos caminos,
fundamos en Valparaíso una torre,
por más que en tus pies encontré mis raíces perdidas
tú y yo mantuvimos abierta la puerta del mar insepulto
y así destinamos a la Sebastiana el deber de llamar los navíos
y ver bajo el humo del puerto la rosa incitante,
el camino cortado en el agua por el hombre y sus mercaderías.

⁶⁵⁸ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2005: Págs. 366-367.

Pero azul y rosado, roído y amargo entreabierto entre sus telarañas he aquí, sosteniéndose en hilos,
en uñas, en enredaderas,
he aquí, victorioso, harapiento, color de campana y de miel,
he aquí, bermellón y amarillo, purpúreo, plateado violeta
sombrio y alegre, secreto y abierto como una sandía
el puerto y la puerta de Chile,
el manto radiante de Valparaíso,
padecimientos el sol resbalando en la oscura mirada
en los ojos más bellos del mundo
Yo te convidé a la alegría de un puerto agarrado a la furia del oleaje metido en el frío del último océano,
viviendo en peligro,
hermosa es la nave sombría,
la luz vespéral de los meses antárticos,
la nave de techo amaranto,
el puñado de velas o casas o vidas
y se sostuvieron cayéndose en el terremoto que abría y cerraba el infierno,
tomándose al fin de la mano los hombres,
los muros, las cosas,
unidos y desvencijados en el estertor planetario.⁶⁵⁹

Las casas del poeta las identifican la mayoría de las personas con la forma de un barco. Los techos los hizo curvos y forrados de madera en Isla Negra; las ventanas circulares, con la perspectiva que tienen los faros, en La Sebastiana. Creó además miles de pasadizos que conducían a recámaras que simulan ser escotillas. La decoración también evoca un barco: ventanas, faroles, muebles, mascarones, caracoles, cajas de música, jarrones, billetes y monedas. La forma exterior de La Sebastiana con cuerpos curvos y disminuyendo la planta a medida que crece en altura, se asemeja también a la de un barco, así como las estrecheces en planta y alzado de uno de los volúmenes de la Chascona.

El volumen 2 en la Chascona que da a la calle de acceso fue, en efecto, la réplica en tierra del interior de un barco. Se dice que a Pablo le gustaba sentirse el capitán del barco y como tal le nombraban sus amigos, así que necesitaba de un barco, pero como estar en el mar no le sentaba bien, decidió hacerlo en tierra firme. En el comedor de la Chascona (ver fig. (56) (pág. 173), hay una mesa muy larga y diez sillas, donde él presidía con esa vocación de anfitrión. Al final del comedor, a todo lo ancho de la habitación (unos cuatro metros), hay un armario: en su lado izquierdo tiene una puerta que guarda vajillas finas traídas de distintos países, en la puerta central hay cajones con objetos varios y al abrir la puerta del lado derecho sorprendentemente no hay nada: es una puerta secreta que conduce al siguiente compartimiento del "barco" y con la cual Pablo se divertía engañando a sus invitados. Si éstos resultaban aburridos, entonces disimuladamente por esa puerta en altamar el Capitán decidía escabullirse dejándolos a la deriva para que buscaran por sí mismos su puerto; en otras ocasiones, salía sin ser visto para cambiarse de ropa o se despedía por la puerta del bar, daba luego la vuelta por el patio y los sorprendía entrando por la parte posterior del comedor.

Los techos son arqueados como en los barcos; además el piso se construyó con inclinación, para dar la sensación del movimiento que se produce durante la navegación. Los espacios son reducidos. Se colocaron pisos de parquet o lambrín de manera que crujieran al paso del caminante, como en el barco cruje el mástil por la fuerza del viento y el movimiento de las velas.

Los objetos y el mobiliario que el Neruda *coleccionista* juntó en la Chascona, la Sebastiana e Isla Negra contribuyen a la materialización de unos valores intangibles (usos, modos de vida, estilos, creencias, ciclos vitales, entre otros). La capacidad que los objetos y el mobiliario poseen de retrotraer al espectador a épocas pasadas le otorga una poderosa capacidad de evocación de lo inmaterial. Por ello deben considerarse algo más que unas piezas útiles y decorativas. Es uno de los objetos culturales que más se encuentra unido a una memoria sentimental que nos remite a escenarios nostálgicos de un pasado y, por lo tanto, el que posee una mayor carga comunicativa. El gusto de Neruda por la generación de espacios y la distribución de objetos que invaden las casas para transformarlas en un autorretrato de su autor, los convierte en un escenario donde despliega todo su mundo. En esto radica su valor, y también su belleza.

660

⁶⁵⁹ NERUDA, Pablo: "La Barcarola", Vol. III Losada, Buenos Aires, 1967: Págs. 150-153.

⁶⁶⁰ CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda –Rodríguez Arias. Casa para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004: Pág. 64.

Preguntado en una entrevista por el rasgo que con mayor fuerza recordaba de la personalidad de Neruda, el autor peruano Mario Vargas Llosa contesta sin dudar: "*Pues al coleccionista, al coleccionista obsesivo, que coleccionaba todo. Sus casas estaban llenas de colecciones muy diversas. Desde manuscritos, incunables, primeras ediciones -tenía verdaderas maravillas en su biblioteca- hasta los barcos esos que construyen dentro de botellas, con palitos de fósforos, ciertos excéntricos. Tenía marinas, tenía caracolas, tenía mascarones de proa. Coleccionaba botellas antiguas y curiosas. Era un coleccionista compulsivo de todo y, al mismo tiempo, un hombre que tenía un olfato muy especial para los objetos curiosos, inusitados, notables. Por eso digo que sus casas eran como una construcción poética...*". Este rasgo de la personalidad del poeta también es un rasgo muy común en las personas: coleccionar objetos a lo largo de sus vidas, acopio voluntario que nos llena de recuerdos cuando nos detenemos a observar nuestras adquisiciones.

La arquitectura de las casas no llega a su máxima expresión hasta que el poeta no irrumpe en ellas y las llena de su mundo, entendiendo que una casa es, pues, un espacio, un escenario, más la gente que la habita y los objetos que guarda. No se pueden entender estas casas en toda su dimensión sin imaginar en ella a este morador tan peculiar. ¿Quién es el sujeto que habita esta idea de casa fenomenológica? ¿Cómo construye su forma de habitar? Si consideramos a un Neruda fenomenólogo, él piensa que conoce tan solo el hecho de su propia vida; que éste es su único dato de partida (de ahí su subjetividad). Por ello desea ante todo volver a encontrar "*un contacto ingenuo con el mundo*"; su tarea filosófica no es tanto analizar o explicar como "*describir las vivencias*".

Explicamos en otro capítulo que la percepción fenomenológica está compuesta por dos tipos de relaciones yo-mundo que se alimentan mutuamente: una relación puramente instantánea, activada por la acción de las cosas frente al sujeto en su mera presencia simultánea, y otra en la que el tiempo quedaría activado a través de la rememoración y la ensoñación. En Bachelard, como también en Neruda, todo será activación de la rememoración, del ensueño. Así, la representación de la casa fenomenológica requiere en Neruda esta técnica del ensueño que nos retrotrae a la infancia y a la casa natal o casas anteriores como momentos supremos en los que la relación entre yo y el mundo no ha sido deteriorada por la imposición de un modelo racional. El sujeto que constituye la casa fenomenológica es un individuo cuya experiencia del espacio se liga a recuerdos y rememoraciones del pasado y a experiencias sensoriales del presente. Todas las personas creamos nuestros espacios presentes rememorando el pasado y llenándolos de recuerdos. Otro elemento de estas casas con el que nos sentimos identificados es, pues, la capacidad de llevarnos en el tiempo a la casa natal.

Tenemos, en resumen, a un Neruda *constructor*, movido por la necesidad de estar siempre creando espacios; a un Neruda *coleccionista* de objetos que acoge en los espacios de sus casas y le permitieron jugar con ellos toda su vida. Existe también un Neruda *anfitrión y protagonista*, que utiliza sus casas como escenarios; un Neruda *fenomenólogo* cuyas casas son espacios que se crean con recuerdos y rememoraciones del pasado y experiencias sensoriales actuales.

Neruda, además de apropiarse de los espacios, descubre y se apropia del alma de las casas, es capaz de participar activamente en su construcción, capaz de escribir sobre ellas y, finalmente, mediante sus muebles y objetos, capaz de imprimirle su carácter, llegando a crear casas autorretrato. Las personas que nos identificamos con esta obra construida somos aquellas que hemos asumido todo ese sistema de referencias y sentido, y los sueños como algo nuestro, lo que nos permite reconocernos como integrantes de una comunidad particular.

Valor social o antropológico

"... no son los muros, ni el techo ni el piso que dan carácter a la casa, sino los seres que la hacen viva con su conversación, sus risas, sus amores y resentimientos..."⁶⁶¹

Sobre el valor social del patrimonio hemos citado en la introducción el artículo de Nuria Álvarez Lombardero titulado "*Hacia una teoría del patrimonio social urbano*",⁶⁶² en el que explica que lo determinable como patrimonial o culturalmente valioso no ha tenido en cuenta a lo largo de los últimos años la consideración de los valores propios de la comunidad. El pasado ofrece distinto significado para los individuos y grupos sociales que conforman una comunidad, por lo que habrá valores culturales y socio-históricos divergentes que deben ser explorados a la hora de hacer patrimonio. Álvarez Lombardero plantea la posibilidad de que el patrimonio también pueda considerar esos "*otros*" criterios,

⁶⁶¹ SABATO, Ernesto: "Sobre héroes y tumbas", Seix Barral, Barcelona, 2001.

⁶⁶² ÁLVAREZ Lombardero, Nuria: "Hacia una teoría del patrimonio social urbano", Revista Metalocus nº19, Noviembre 2006: Págs.15-26.

tratando por un lado de recuperar esas historias olvidadas de los grupos generalmente minoritarios y, por otro lado, encauzar la mediación entre pasado y futuro, también con edificios de naturaleza arquitectónica modesta, pero dotados de una gran carga o valor cultural para la comunidad. La reflexión de Álvarez Lombardero sobre este patrimonio social urbano la ilustra con el ejemplo de la memoria de las mujeres en la ciudad, donde las edificaciones en sí eran lo de menos, y no tenían valor arquitectónico en sí mismas, pues lo realmente importante era lo que representaban.

En el artículo "*Aproximación a espacios del patrimonio social urbano*"⁶⁶³ se propone la idea de preservar espacios por su valor social en la ciudad de Sevilla, aunque su arquitectura sea irrelevante, y se presentan una serie de actuaciones narradas por sus propios usuarios en las que se habla del proceso mediante el que un barrio, que ha sufrido una situación previa de abandono, experimenta una revalorización gracias a una rehabilitación urbanística o arquitectónica. Se revela la oportunidad que tiene la arquitectura (y el urbanismo) de poner en valor espacios existentes, dotarlos y actualizarlos. A través de la apropiación de los espacios y la gestión de sus recursos, apoyadas y reforzadas por relaciones sociales, expresiones culturales y de producción, se han generado alternativas a las estructuras en torno a los parámetros estándares del mercado.

Si apoyamos por un momento la tesis de que la arquitectura de Neruda es irrelevante, y que solo importa lo que representa, podremos considerar por lo menos su valor social, ya que su arquitectura pone en valor espacios existentes y los actualiza. Por lo tanto, siempre podríamos justificar el valor arquitectónico de las casas, que se añadiría al valor patrimonial de lo construido a lo largo de toda la vida por el poeta, con su innegable valor social.

Hablamos en la Parte I, capítulo II, "*Valores en el patrimonio arquitectónico*", sobre los valores subjetivos como el valor social. Este valor juega un papel importante en el establecimiento de la identidad social y cultural, en la interacción de la sociedad civil con el bien dentro de una comunidad y en la generación de preocupación por el entorno local, lo que provoca el mantenimiento y reparación del mismo, y suscita el interés popular por el patrimonio.

En el caso concreto de las casas de Neruda, las consideramos objetos, en su conjunto, que constituyen una riqueza colectiva, patrimonio cultural tangible cuya preservación y difusión cumple una función social imprescindible. Las casas se convierten así en bienes patrimoniales debido a la función social que satisfacen como elementos de identidad cultural, condicionados siempre por el lugar que les otorga la sociedad dentro de su escala de valores.

Valor simbólico

El filósofo alemán Ernst Cassirer,⁶⁶⁴ en su obra cumbre sobre las formas simbólicas, llega a la conclusión de que el hombre es un animal simbólico, al que llama "*homo symbolicus*". El estudio del origen de la función simbólica es para Cassirer una filosofía del lenguaje y, más aún, una filosofía de la cultura o de las formas culturales que abarca todas las manifestaciones del espíritu humano. Considera así que "*...las formas de la vida cultural, en toda su riqueza y diversidad, son formas simbólicas... y todo el progreso de la cultura está basado en el pensamiento simbólico del hombre*". Cassirer ejemplifica esta idea diciendo que "*... podemos empeñarnos en ver "La Escuela de Atenas" (la gran obra de Rafael que se encuentra en el Vaticano) solamente como un lienzo cubierto de manchas de color, ordenadas de un modo formal en el espacio, pero con esa única contemplación de la forma, la obra de arte se reducirá a un objeto más entre otros muchos. La diferencia que la hace única sólo se establecerá en el instante en que nos adentremos en la "representación" del cuadro, en su simbolismo, en su "interpretación" y nos entreguemos puramente a la captación de sus características de intangibilidad*".

⁶⁶³ GÓMEZ Blázquez, David: Revista Neutra n.º 15 artículo. "Sevilla. Aproximación a espacios del patrimonio social urbano", Urbanismo ciudadano, Págs. 70-81.

⁶⁶⁴ CASSIRER, Ernst: "La filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje", traducido del alemán por Armando Morones, FCE, México D.F., 1985: Resumen de las Págs. 36-51. En el primer tomo de esta obra (1964) Cassirer lo dedica al estudio del lenguaje como forma simbólica. Pero, ¿qué es el símbolo para Cassirer? Para comprender los símbolos que la conciencia crea en el lenguaje, el arte y la mitología es necesario entender el llamado "simbolismo natural". A su entender esto se refiere "a aquella exposición de la conciencia como un todo que está ya necesariamente contenida o por lo menos delineada en cada momento y fragmento individual de la conciencia", es decir, el simbolismo natural es el residuo extraído del todo que permite, justamente representar ese todo. Así pues, el símbolo es aquella expresión humana sea lingüística, artística o mítica en la cual "aparece un contenido espiritual que en sí y por sí lleva más allá de lo sensible, convertido en forma de lo sensible, de lo perceptible por medio de la vista, oído y tacto." En este sentido el signo servirá de tránsito de la "sustancia" corpórea a su "forma" espiritual.

El tema de la filosofía de las formas simbólicas ha enfrentado a los críticos a preguntas que parecen no encontrar respuesta suficiente en los textos. El hecho de que en décadas los estudiosos no han conseguido progresos decisivos en torno a ciertas cuestiones, sino que las dificultades interpretativas de hoy son básicamente las mismas que las de los primeros interesados en el tema, ha llevado a más reflexión y debate.

Partimos afirmando algo obvio e indiscutible, y es que signo y símbolo son característicos del ser humano. Así, por ejemplo, podemos deducir la presencia del fuego por el humo; la caída de la lluvia por un charco; el paso de un animal en la playa por una huella en la arena; el origen cultural de alguien que gesticula, porque sus gestos tienen claras connotaciones y sus comportamientos están cargados de significado, aun cuando quien los emita no sea consciente de ello. Por el significado socializado de los diferentes gestos podemos reconocer siempre a quien gesticula como un italiano, un hebreo, un anglosajón, casi de igual forma que es posible reconocer que alguien habla en alemán o en chino, aunque no se conozca ninguna de esas lenguas.

La conexión que existe entre símbolo y objeto es algo natural y no convencional. El objeto material, tangible, físico, se envuelve en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en sonidos, en símbolos míticos, en ritos mágicos o religiosos, de tal manera que no se lo puede llegar a conocer verdaderamente si no es a través de ellos. Además, el lenguaje, el mito, la magia, la religión, el arte, la música, la danza, los cánticos, las tradiciones y leyendas y muchas cosas más conforman lo intangible, esa red simbólica que va más allá de la esfera de la vida práctica y concreta del hombre. Así pues, cuando nos referimos a la esencia de los objetos, nos referimos no solo a los valores que se atribuyen a los objetos materiales o tangibles, sino también a todas sus características intangibles, a su representación, a su simbolismo, a su interpretación.

Si aludimos a la escala de los objetos que forman parte de las casas de Neruda, una vez musealizados, podríamos decir que son símbolos de una persona, situación o momento en el tiempo y en un espacio dados. Su naturaleza testimonial y documental se halla en relación directa con el significado de su mensaje simbólico.

El Dr. Ivo Maroevic ⁶⁶⁵ llama "*musealia*" al conjunto de los objetos de museo y considera que la museología está llamada a investigar y descubrir la suma de sus significados y comunicar a la sociedad las diversas lecturas de esa significación donde concurren "*lo tangible*" y "*lo intangible*". Existen tres dimensiones, según Maroevic, para que un objeto pueda integrarse en las colecciones de un museo, convirtiéndose así en objeto museal y simbólico:

- La dimensión de su existencia física, material, tangible;
- La dimensión que cobra el objeto abstraído de su propio contexto, perdida su funcionalidad y colocado dentro del contexto del museo;
- La dimensión que le otorga la interpretación y valoración personal de quien lo contempla.

Vemos así que no sólo el contenido objetivo sino una actitud subjetiva y una función del entendimiento conforman los rasgos que distinguen al objeto museal (contenido) y a las casas (continente).

Si pasamos ahora a una escala mayor, la escala de las casas de Neruda son también símbolos. Sostenemos que la arquitectura, incluso en su variante más doméstica, conlleva la carga simbólica, esa carga que, inevitablemente, aunque se quiera ocultar, le hace representar cosas basadas en una serie de analogías mentales; luego, su entendimiento (o no) representa ya un problema comunicativo del sujeto que observa. En ese sentido hay que reconocer que es una tarea inútil pretender que los edificios, en este caso las casas de Neruda, no expresen absolutamente nada. Todo ejemplo de arquitectura contendrá, a pesar del autor, una carga simbólica: se quiera o no, la obra siempre "dice" algo. Lo que indica, lo que evoca, lo que expresa, sus cualidades simbólicas, su memoria, en suma, sus características de intangibilidad forman parte también de su esencia. La carga mítica en la vida del hombre es ineludible, no se puede ser indiferente a los sentimientos humanos.

Las conexiones simbólicas que existen entre la gente, los lugares y los objetos incluyen los valores sociales o espirituales como las responsabilidades culturales. Los espacios u objetos de significación cultural ⁶⁶⁶ cobran vida merced a la conjunción de lo tangible y lo intangible; enriquecen la existencia de

⁶⁶⁵ MAROEVIC, Ivo: Museólogo contemporáneo, investigador, catedrático y profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Zagreb (Croacia) y autor de un interesante Tratado de Museología. Texto sacado del Simposio: "Object-Document?" del ICOM realizado en septiembre de 1994 en Beijing, China donde Maroevic participó con la ponencia: "The museum object as a document", Págs. 332-338.

⁶⁶⁶ Definimos la significación cultural a: "todos los valores estéticos, históricos, sociales, científicos, espirituales para las generaciones pasadas, presentes y futuras". La significación cultural se corporiza en un sitio, área, edificio, u otra obra, grupo de edificios, u otras obras en conjunto con todo su contenido. Este término de significación cultural o conjunto de valores lo utilizaremos en esta tesis en referencia a un bien, que en nuestro caso será "la casa".

los pueblos, proporcionan un profundo sentido de unión con las comunidades y recuperan una memoria que revela valores estéticos, históricos, científicos, sociales y espirituales. Al considerar los valores simbólicos del patrimonio construido o arquitectónico, estamos abordando el patrimonio también como vehículo de transmisión de ideas y contenidos (de una cultura, de un acontecimiento, de un personaje), como medio de comunicación entre dos mundos distintos: el pasado y el presente.

Ejemplo de esto es la obra construida de Neruda como experiencia abierta que puede suscitar una serie de emociones, sensaciones o ideas a quien la ve o la vive, pero no solo con la función específica de quien quiere contar o hacer entender cosas, sino con el fin de emocionar. Neruda consiguió que sus casas sean símbolos. Lo que se comunique con ellas no será solo problema de la arquitectura misma, sino del sujeto de la experiencia: sensaciones personales, despertadas por sus casas, que actúan en el inconsciente en una relación abierta. Las casas de Neruda resultan expresivas por su arquitectura, por su propia estructura formal, por sí mismas (contenido y continente), por la personalidad del artista que las habitó y, por supuesto, por la personalidad y la experiencia afectiva del espectador.

Esta *experiencia afectiva* del espectador es la que Tomeu Vidal Moranta y Enric Pol Urrútia, profesores investigadores del departamento de Psicología Social y Psicología Cuantitativa de la Universitat de Barcelona, explican en un texto del Anuario de Psicología de la Universidad titulado "*El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental*".⁶⁶⁷ Sostienen que la *apropiación del espacio* puede ser una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. Aunque aquí se habla de espacios exteriores, este discurso es válido también para el caso de la apropiación de espacios interiores en las casas que estudiamos.

Plantean una línea de trabajo interesada en las peculiares formas de construir las relaciones de las personas con los espacios (espacios de las casas), sobre todo desde la dimensión psicosocial, donde la cuestión de la exclusión o la inclusión de personas y grupos es otra clave en la forma de generar significados y vínculos con los entornos. Investigan la relación entre las experiencias cotidianas y las nociones de lugar que construyen las personas, enfatizándose las acciones que se desarrollan en el lugar y las emociones, pautas y nociones que de éstas se derivan de forma conjunta y complementaria. Para estos autores la apropiación arranca de la conceptualización a partir de lo que han llamado modelo dual de la apropiación, y que se resume en dos vías principales: la *acción-transformación* y la *identificación simbólica*. La primera entronca con la territorialidad y el espacio personal, al considerar la apropiación como un concepto "*subsidiario*" de la territorialidad. (Hemos comentado el tema de la apropiación de los espacios interiores en las casas del poeta en la parte II de la investigación). Nos interesa más en este momento comentar la *identificación simbólica*, que se vincula con procesos afectivos, cognitivos e interactivos.

A través de la acción sobre el entorno, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su "*huella*", es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social a través de los procesos de interacción. Mientras que por medio de la identificación simbólica, la persona y el grupo se reconocen en el entorno, y mediante procesos de categorización del yo, las personas y los grupos se autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad.⁶⁶⁸

Partiendo de estos planteamientos teóricos, suponen que el *espacio apropiado* pasa a ser considerado un factor de estabilidad de la identidad y la cohesión del grupo. Por otro lado, explican que la apropiación del espacio es una forma de entender la generación de los vínculos con los "*lugares*", lo que facilita comportamientos responsables y la implicación y participación en el propio entorno. Entendido de esta forma, el entorno "*apropiado*" deviene y desarrolla un papel fundamental en los procesos cognitivos (conocimiento, categorización, orientación, etc.), afectivos (atracción del lugar, autoestima, etc.), de identidad y relacionales (implicación y corresponsabilización). Es decir, el entorno explica dimensiones del comportamiento más allá de lo meramente funcional. Todo esto supone entender el proceso de apropiación dentro de la conceptualización de la relación entre los seres humanos y los entornos o cualquier tipo de espacio.

Hemos hablado ya en esta tesis de las relaciones y los vínculos que se establecen entre las personas y los espacios, concretamente en el caso del poeta Neruda y sus espacios privados, sus casas. Estos procesos

⁶⁶⁷ VALERA, Sergi. y POL, Eric: "El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental", Anuario de Psicología, 62,1994: Págs. 5-24.

⁶⁶⁸ VALERA, Sergi: "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social", Revista de Psicología Social, 12,1997: Págs. 17-30.

han sido explicados aludiendo a diversos conceptos (apropiación del espacio, apego al lugar, espacio simbólico urbano, identidad social urbana e identidad de lugar, etc.). De todas estas propuestas, Vidal y Pol destacan el concepto de apropiación del espacio para explicar cómo se generan los vínculos que las personas mantienen con los espacios, bien como "*depósitos*" de significados más o menos compartidos por diferentes grupos sociales; bien como una categoría social más, a partir de la cual se desarrollan aspectos de la identidad; bien como tendencias a permanecer cerca de los lugares, como fuente de seguridad y satisfacción derivadas del apego al lugar.⁶⁶⁹

Si la apropiación es el proceso por el que un espacio deviene para la persona (y el grupo) un lugar "*propio*", cabe atender a cómo se construye y se desarrolla este sentido. Sergi Valera⁶⁷⁰ menciona dos vías principales y compatibles en la aproximación al simbolismo:

- como una propiedad inherente a la percepción de los espacios
- como vía complementaria que trata de comprender cómo se carga de significado un espacio determinado

En la primera vía, el significado puede derivar de las características físico-estructurales, de la funcionalidad ligada a las prácticas sociales que en estos se desarrollan o de las interacciones simbólicas entre los sujetos que ocupan dicho espacio. En la segunda vía es donde se incluye el proceso de apropiación del espacio. Cabe añadir la doble fuente de referencia en la carga de simbolismo expuesta en Pol⁶⁷¹, bien desde instancias con poder (simbolismo a priori), cuando por ejemplo se pretende "*monumentalizar*" un espacio público con un significado político determinado a través de una escultura; o bien desde la propia comunidad (simbolismo a posteriori), al transformar ese significado político inicial determinado en otro distinto o incluso contrario. En el caso que nos ocupa, las casas declaradas Monumento Nacional por el poder (organismo) pueden considerarse con un simbolismo a priori, que empieza a cargarse de simbolismo a instancias de la propia comunidad (a posteriori).

Para que un espacio simbólico u objeto simbólico sea así considerado debe ser percibido por los individuos del grupo como prototípico en el sentido apuntado por Turner,⁶⁷² al exponer su aproximación a los procesos de identidad social. De esta forma el espacio (simbólico) deviene una expresión de la identidad, lo que nos induce a interesarnos por la relación entre éste y los procesos, más generales, de identidad social, de donde Valera elabora el concepto de identidad social urbana.⁶⁷³ Estos conceptos se relacionan con los procesos de apropiación del espacio y de apego al lugar, definidos como procesos dinámicos de interacción conductual y simbólica de las personas con su medio físico, por los que un espacio deviene lugar, se carga de significado y es percibido como propio por la persona o el grupo, integrándose como elemento representativo de identidad.⁶⁷⁴

Pero ¿qué contribuye a la configuración del espacio simbólico, simbólico urbano u objeto simbólico? Contribuyen tanto la *distintividad físico-arquitectónica* como el conjunto de significados socialmente

⁶⁶⁹ VIDAL Moranta, Tomeu y POL Urrútia, Enric "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares", Anuario de Psicología, vol. 36, nº3, Facultad de Psicología Universidad de Barcelona, 2005: Págs.281-297.

⁶⁷⁰ VALERA, Sergi: "El simbolisme en la ciutat. Funcions de l'espai simbòlic urbà", Tesis de doctorado Universitat de Barcelona, 1993. VALERA, Sergi: Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la psicología ambiental. Revista de Psicología. Universitat Tarraconensis, 18, 1996: Págs. 63-84.

⁶⁷¹ POL, Enric: "Symbolism a priori. Symbolism a posteriori", En A. Remesar (Ed.) Urban regeneration. A challenge for public art. Col·lecció Monografies Psico/Socio/Ambientals (vol. 6, Págs. 71-76). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1997.

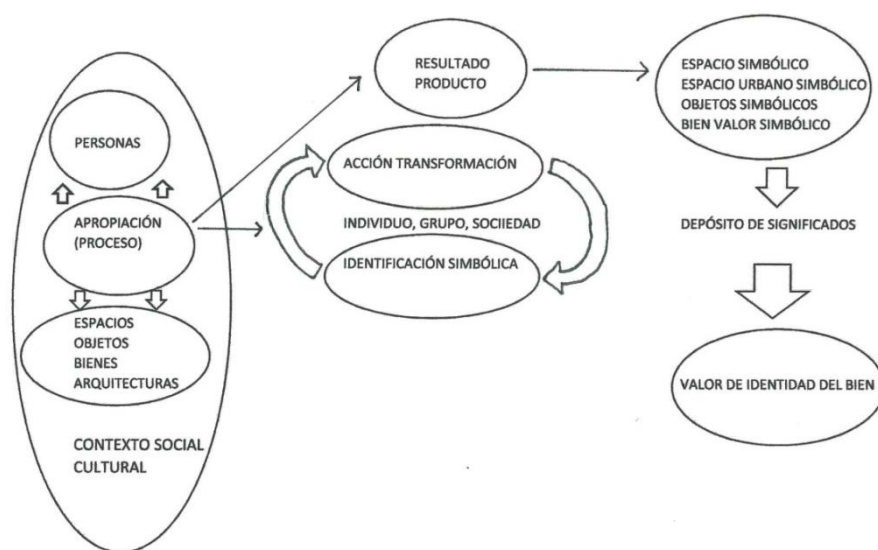
⁶⁷² TURNER, John. C: "Redescubrir el grupo social", Morata, Madrid, (Original, 1987), 1990. Este libro presenta una nueva teoría del grupo social que intenta explicar cómo se unifican los individuos en un grupo y cómo llegan a ser capaces de desarrollar una conducta colectiva. Representa un importante paso hacia adelante en el programa de investigación sobre categorización e identidad social llevado a cabo por J. TURNER con H. TAJFEL. El libro plantea un desafío a la teoría dominante del grupo social en psicología, es decir, a la teoría de la "interdependencia social". Sostiene que los individuos se convierten en grupo, no en la medida en que desarrollan relaciones personales basadas en la satisfacción recíproca de necesidades, sino al desarrollar una categorización social compartida de sí mismos en contraposición a otros, una percepción compartida del "nosotros" en contraposición al "ellos". La teoría de la categorización del yo permite integrar una alta serie de procesos psicosociales como la polarización de grupo, la categorización, la influencia, la cohesión y la conducta colectiva, entre otros.

⁶⁷³ VALERA, Sergi: "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social", Revista de Psicología Social, 12,1997. Define el espacio simbólico urbano como "aquel elemento de una determinada estructura urbana, entendida como una categoría social que identifica a un determinado grupo asociado a este entorno, capaz de simbolizar alguna o algunas de las dimensiones relevantes de esta categoría, y que permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en tanto en cuanto se identifican con este espacio, así como diferentes de los otros grupos en relación con el propio espacio o con las dimensiones categoriales simbolizadas por éste".

⁶⁷⁴ VIDAL Moranta, Tomeu y POL Urrútia, Enric "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares", Anuario de Psicología, vol. 36, nº3, Facultad de Psicología Universidad de Barcelona, 2005: Págs.281-297.

elaborados y compartidos que Stokols y Shumaker ⁶⁷⁵(1981) denominan "*imaginabilidad social*". El soporte es físico (arquitectura, plaza); el significado del espacio se deriva, en definitiva, de la experiencia que en éste se mantiene, lo que incluye el aspecto emocional. La experiencia emocional en los lugares implica que las acciones que se desarrollan en el lugar y las concepciones que del lugar se generan están superpuestas. ⁶⁷⁶

En resumen, entendemos que la apropiación del espacio explicada por Vidal y Pol es un proceso dialéctico por el cual se vinculan las personas y los espacios, dentro de un contexto sociocultural, desde los niveles individual, grupal y comunitario hasta el de la sociedad. Este proceso se desarrolla a través de dos vías complementarias: la acción-transformación y la identificación simbólica. Y entre sus principales resultados se hallan el significado atribuido al espacio u objeto (valores arquitectónicos, urbanísticos, históricos), los aspectos de la identidad (valor social, simbólico, identidad) y el apego al lugar, ⁶⁷⁷ los cuales pueden entenderse como facilitadores de los comportamientos respetuosos con los entornos o bienes derivados de la implicación y la participación en éstos (ayuda a su conservación y gestión).



(200) Esquema de la apropiación del espacio y su transformación en espacio o bien simbólico, generador de identidades individuales o de grupo adaptado del de Vidal.

En resumen, la relación entre individuos, grupos o sociedad con el entorno no se reduce sólo a considerar este último como el "*marco físico*" donde se desarrolla la conducta sino que se traduce también en un verdadero "*diálogo*" simbólico en el cual el espacio, objeto o bien, transmite a los individuos unos determinados significados socialmente elaborados (valor de identidad del espacio, objeto o bien) y éstos interpretan y reelaboran estos significados en un proceso de reconstrucción que enriquece ambas partes. Esta relación dialogante constituye la base de la *identidad social* asociada al entorno. ⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ STOKOLS, D. y SHUMAKER, S: "People in places: A transactional view of settings", J.H. Harvey (Ed.), 1981: Págs. 441-488 Estos autores analizan la "imaginabilidad social" a partir de determinadas características del campo social percibido, o conjunto de significados socialmente elaborados y compartidos en relación con un determinado espacio (contenido, claridad, complejidad, heterogeneidad, distorsiones y contradicciones).

⁶⁷⁶ GUSTAFSON, P: "Meanings of place: Everyday experience and theoretical conceptualizations", Journal of Environmental Psychology, 21, 2001: Págs. 5-16. De esta premisa también parte Gustafson en un estudio empírico, al plantear tres polos alrededor de los cuales emerge el significado del espacio: el "self", los "otros" y el "entorno"; y cuatro dimensiones principales: distinción, evaluación, continuidad y cambio. Los lugares con significado emergen en un contexto social y a través de relaciones sociales (escenario o dimensión local); se hallan ubicados geográficamente y a la vez relacionados con su trasfondo social, económico y cultural (situación o dimensión geográfica), proporcionando a los individuos un sentido de lugar, una "identidad territorial subjetiva".

⁶⁷⁷ VIDAL Moranta, Tomeu y POL Urrútia, Enric "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares", Anuario de Psicología, vol. 36, nº3, Facultad de Psicología Universidad de Barcelona, 2005: Págs.289-291.

⁶⁷⁸ Los procesos que configuran y determinan la identidad social de los individuos y grupos parten, entre otros elementos, del entorno físico donde éstos se ubican y que éste constituye un marco de referencia categorial para la determinación de tal identidad social. La delimitación conceptual de esta identidad social espacial así como su relación con las características simbólicas del espacio serán los objetivos principales del trabajo de Sergi Valera y Enric Pol al que hemos hecho referencia, cuando acometen las reflexiones sobre el concepto de la identidad social urbana y la aproximación entre la psicología social y psicología ambiental.

De esta manera, determinados espacios o lugares pueden ser considerados como *elementos prototípicos* de la categoría social urbana relevante para la definición de la identidad social. Entre estos espacios podemos distinguir elementos geográficos (ríos, montañas, lagos, etc.), monumentos ⁶⁷⁹ (Monumentos Históricos Nacionales) y, en general, determinados elementos arquitectónicos o urbanísticos propios y característicos de este entorno. Analizar estos espacios o casas en los ejemplos de esta tesis resulta especialmente interesante si consideramos que todo fenómeno cultural se realiza a través de los objetos, que son la conjunción de lo material y la derivación imprevisible de sus significados y de sus conexiones simbólicas. Si además son considerados por los miembros de un grupo asociado como elementos representativos de éste, son capaces de simbolizar las dimensiones más relevantes de la identidad social urbana de este grupo.

Sobre el análisis de elementos arquitectónicos y urbanísticos que pueden ser considerados como elementos prototípicos de la sociedad para la definición de la identidad de una sociedad determinada (en nuestro caso, la identidad chilena), cabe volver a mencionar la tesis de doctorado de Salim Rabí Contreras titulada "*Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX*", que busca en su investigación contribuir a los procesos de construcción de la sociedad intercultural a través de una crítica del patrimonio interrogando los enfoques convencionales que lo han configurado temáticamente y sus formas de instalación social. Su centro de interés se dirige a la relectura e interpretación del patrimonio oficial del Estado de Chile durante el siglo XX, intentando producir una dilatación del constructo institucional donde, por un lado, "*textos culturales*" considerados hasta ahora periféricos, devengan patrimonio y, por otro, discursos fijados históricamente, se reelaboren, en una apertura e intensificación de todo el conjunto patrimonial del país.

El autor pretende, por tanto, realizar una operación de desmontaje del constructo patrimonial chileno establecido desde la Modernidad, situándose en el marco de la época post-colonial. Desde este punto de vista, el estudio se convierte en una exploración de posibilidades, utilizando el caso chileno para lo que podría ser una (re)escritura patrimonial emergente.

Llegado al capítulo 7: "*Análisis del listado patrimonial chileno (LPCh/ MHI)*", ⁶⁸⁰ Rabí Contreras propone un desmontaje del LPCh elaborado por el Estado chileno a lo largo del siglo XX, como representación oficial de la Nación. El método de la tesis trata, principalmente, de una fase metodológica descriptiva y analítica que permitirá conocer el corpus patrimonial nacional subcategoría MHI (Monumentos Históricos Inmuebles), en su extensión, su estructura de repertorios y contenidos discursivos fundamentales.

De este modo, el elemento clave de la base documental es el Listado Patrimonial Chileno/Monumentos Históricos Inmuebles en el lapso 1926-2000 (LPCh/MHI 1926-2000), donde de manera cronológico-lineal se presenta el conjunto patrimonial del país en cuanto a los MHI del período. Como *elementos prototípicos* de la categoría social urbana relevante para la definición de la identidad social están, por ejemplo, los Monumentos Históricos, que son los que conciernen al patrimonio protegido de Neruda. Aparece en esta investigación una configuración del LPCh/MHI 1926-2000 compuesta por 13 agrupaciones temáticas generales que cubren el repertorio patrimonial del conjunto de MHI. Los criterios de delimitación de cada agrupación corresponden fundamentalmente a las definiciones institucionales que entrega el CMN (Consejo de Monumentos Nacionales) en cuanto a "*uso del inmueble*" que, a efectos de la investigación de Salim Contreras, ha tomado como categorías relacionadas ciertos tipos de edificación y tipologías patrimoniales. Las agrupaciones en su carácter temático derivan directamente de las definiciones entregadas por la normativa legal, en las que se estipula cierto tipo de edificaciones que adquirirían consistencia patrimonial por su "*interés histórico*" o "*artístico*", así como por su "*antigüedad*".

La "*Lectura de Series Patrimoniales*" (SP), permite una intensificación en el análisis de contenidos y busca establecer constantes discursivas en subconjuntos, surgidos de una "*Agrupación Temática*" de carácter general. De este modo, las 13 agrupaciones surgidas del Listado Patrimonial, derivan en un número total de 32 series, que manifiestan la amplitud de intensidad que adquieren los significados contenidos en los elementos de representación patrimonial.

⁶⁷⁹ BOHIGAS, Oriol: "Reconstrucción de Barcelona", Monografías de la Dirección General de Arquitectura y Edificación", Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986. El libro trata sobre la historia arquitectónica de la Barcelona monumental del último siglo. En él, se abarca desde las transformaciones urbanísticas para la Barcelona olímpica de 1992, hasta las actuaciones que hoy, aún continúan en marcha. El libro habla de un "urbanismo participado, un urbanismo basado en una estructura política democrática que jerarquice las decisiones a partir de la voluntad popular y también un urbanismo condicionado, promovido y modelado por la acción de los vecinos, de las entidades organizadas territorialmente alrededor del problema, es decir, gestado con la intervención directa y creativa de las bases sociales". Es un ejemplo de elemento prototípico de una sociedad para la definición de su propia identidad.

⁶⁸⁰ RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX", tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Págs. 166-193.

Estos ejemplos de series traen a colación una interrogante respecto de qué se recuerda, cuándo se recuerda y, por oposición, qué es lo que se olvida en términos patrimoniales; o, lo que sería similar, a partir del carácter histórico y estético de las imágenes-soporte del patrimonio oficial, cuál es la historia que se cuenta, qué modelo cultural se pone en juego y cuál es la bisagra de su legitimación social y cultural. Salím Contreras ofrece como respuesta provisoria que es a través del análisis del LPCh/MHI como el sustrato moderno dominante pone en juego una selección del pasado en términos monoculturales, aboliendo una posible determinación plural del objeto patrimonial y que el carácter objetualista-monumental del LPCh produce distancia social y desplaza el rol de las comunidades concernidas en la proyección simbólica del bien y en su acceso. En este sentido, sostiene el autor que el énfasis en el objeto del patrimonio permite una lectura elitista y reproductiva del bien (el Estado ampliado), poniendo a distancia a los sujetos testimonio del patrimonio que le otorgarían una proyección simbólica diferente al bien y una legitimidad patrimonial desde un punto de vista de la sociedad y ciudadanía complejas.

Respecto del aspecto temporal del patrimonio estudiado, comenta Rabí Contreras que: *"se trata de una escisión temporal que permite darle centralidad simbólica a la modernidad y a sus signos civilizatorios, no reconociendo (o reconociendo de manera insuficiente) el valor de la ancestralidad como plataforma identitaria, lo que implicaría canalizar la visión genealógica de la Nación y reconocer un componente antropológico de la cultura popular"*.⁶⁸¹ Y sobre las simbolizaciones del sector popular, afirma que no se reconocen desde el estándar oficial del objeto canónico; sin embargo, corresponden a producciones histórico-culturales de orden simbólico cuyo reconocimiento como tales ampliarían el repertorio patrimonial de una Nación, desbloqueando la clausura simbólica de las series patrimoniales existentes. Concluye Salím Rabí que la propuesta del desmontaje del constructo patrimonial moderno se da en torno a dos cuestiones fundamentales: la determinación plural del bien patrimonial y, en consecuencia, la deconstrucción o desbloqueo de su discurso binario. Esto da cuenta de una agenda en dos sentidos: la escritura social hacia el futuro y la reescritura del pasado ya simbolizado. Ambas, como negociación intercultural de la trama simbólica referencial de una sociedad. La actividad de reorganización social del conocimiento corresponde a un mecanismo de emancipación y solidaridad social que el patrimonio contiene como resorte propio. Un trabajo sobre la identidad, la historia, la memoria y la redención social que convoca el sentido último y primero del patrimonio como recurso de humanidad.⁶⁸²

Hemos querido citar esta investigación reciente que analiza en qué situación se encuentra hoy el patrimonio en Chile y qué percepción tiene la sociedad de él porque la obra construida de Neruda acusa la distancia social dentro de este discurso del Estado. En la construcción de Series Monumentales expuesta, aparecen dos de las casas de Pablo Neruda (Isla Negra y La Chascona)⁶⁸³ como *"Monumentos Asociados a Personajes Nacionales: Serie Casas"*, dentro del interesante discurso del autor sobre cómo ciertos inmuebles son incorporados por la vía oficial como modelos culturales y otros no. (Ver las siguientes tablas).

⁶⁸¹ RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Pág. 193.

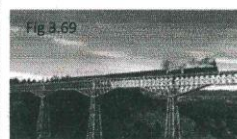
⁶⁸² *Ibid.*, Pág. 199.

⁶⁸³ La investigación de Salím Rabí Contreras abarca un periodo de 1926 a 2000, por lo tanto, la casa La Sebastiana, declarada Monumento Histórico Nacional en el año 2012 no ha sido incluida en el listado.

TABLA N° 2.2.: CONSTRUCCION DE SERIES MONUMENTOS HISTORICOS INMUEBLES 1926-2000 MONUMENTOS ASOCIADO A PERSONAJES NACIONALES						
SERIE CASAS						
N° LP	N° SP	AÑO	NOMBRE	LOCALIZACION	DECRETO	OBSERVACIONES
7	1	1929	Casa donde Nació el Pdte. Manuel Montt	Petorca	Ley 4542	Presidente de Chile período 1851-1861.
37	2	1966	Casa Pdte. Manuel Montt	Santiago	DS 4540	Idem SP 1.
40	3	1968	Casa Cuna de Arturo Prat	Ninhue	Ley 16980	Héroe Nacional del Combate Naval de Iquique (1879).
80	4	1972	Casa donde Nació José Antonio Salinas	Putendo	Ley 17813	Patriota ahorcado en la Guerra de la Independencia Nacional en 1816.
81	5	1972	Casa donde nació el Pdte. Pedro Aguirre Cerda	Pocuro/Calle Larga	Ley 17813	Presidente de Chile período 1938-1944.
149	6	1977	Casa de José Joaquín Vallejos (Jotabeche)	Totalillo/Tierra Amarilla	DS 1026	Escritor, periodista y político chileno, exponente del costumbrismo en literatura (1811-1858).
166	7	1979	Casa Escuela Rural donde estudió Gabriela Mistral	Montegrande Paihuano	DS 2174	Premio Nobel de Literatura 1945.
199	8	1981	Casa González Videla	La Serena	DS 499	Presidente de Chile período 1946-1952
269	9	1984	Casa Brigadier Pareja en Yerbos Buenas	Yerbos Buenas	DS 511	Brigadier español Antonio Pareja Batalla de Yerbos Buenas (1813).
312	10	1990	Casa que fuera de Gabriela Mistral	Elqui/La Serena	DS 482	Idem SP 7.
321	11	1990	Casa de Pablo Neruda	Isla Negra/El Quisco	DS 569	Premio Nobel de Literatura 1971.
324	12	1990	Casa de Pablo Neruda "La Chascona"	Providencia/Santiago	DS 622	Idem SP 11.
355	13	1992	Casa donde nació Violeta Parra	San Carlos	DS 668	Cantautora, pintora, escultora y ceramista chilena (1917-1967).
418	14	1997	Casa de Domingo Faustino Sarmiento	Pocuro/Calle Larga	DE 787	Presidente Argentina 1868-1874. Exiliado en Chile en 1831 y 1840.
SERIE TUMBAS						
33	1	1961	Tumba de Gabriela Mistral	Montegrande Paihuano	DS 5309 (1969)	Premio Nobel de Literatura 1945.
309	2	1989	Mausoleo General José María de La Cruz	Concepción	DS 488	Militar y político chileno (1799-1875).
346	3	1992	Tumba de Vicente Huidobro	Cartagena	DS 171	Poeta chileno iniciador tendencia Creacionismo (1893-1948).
SERIE OBRAS PUBLICAS						
167	1	1979	Escuela F-511	Pocuro/Calle Larga	DS 4067	Escuela Granja creada en 1939 bajo la administración del Presidente P. Aguirre Cerda.
Fuente: Elaboración Propia						

(201) Anexo 2. Tabla n° 2.2. Construcción de Series Monumentales Históricas Inmuebles 1926-2000. Monumentos asociados a personajes nacionales. Serie: casas. RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Pág. 229.

316	1990	Oficina Salitrera Iris. Fig. 3.66	Pozo Almonte. Región de Atacama	DS 706
317	1990	Hospital de Pica	Pica. Región de Atacama	DS 813
318	1990	Ruinas del Pueblo Pampa Unión	Sierra Gorda. Región de Antofagasta	DS 0716
319	1990	Casa de Administración del Establecimiento de Guayacán	Coquimbo. Región de Coquimbo	DS 721
320	1990	Antigua Escuela Rural	La Ligua. Región de Valparaíso	DS 814
321	1990	Casa de Pablo Neruda	EL Quisco. Región de Valparaíso	DS 569
322	1990	Iglesia La Viñita. Fig. 3.67	Santiago. Región Metropolitana	DS 751
323	1990	Templo Parroquial Santos Angeles Custodios	Santiago. Región Metropolitana	DS 13
324	1990	Casa de Pablo Neruda "La Chascona"	Santiago. Región Metropolitana	DS 622
325	1990	Iglesia de San Pedro	Santiago. Región Metropolitana	DS 705
326	1990	Antigua Escuela Militar	Santiago. Región Metropolitana	DS 722
327	1990	Arsenales de Guerra. Fig. 3.68	Santiago. Región Metropolitana	DS 722
328	1990	Casa Hodgkinson	Graneros. Región B. O'Higgins	DS 521
329	1990	Planta Hidroeléctrica de Chivilingo	Lota. Región del Bio-Bio	DS 721
330	1990	Viaducto Malleco (El Ferroviario). Fig. 3.69	Collipulli. Región del Bio-Bio	DS 686
331	1991	Edificio actual Sede Inacap	Iquique. Región de Iquique	DS 13802
332	1991	Edificio de Ferrocarriles de Huala	Huala. Región de Tarapacá	DS 138
333	1991	Edificio del Banco Mercantil de Bolivia	Antofagasta. Región de Antofagasta	DS 0468
334	1991	Edificio colindante al del Banco Mercantil de Bolivia	Antofagasta. Región de Antofagasta	DS 0468
335	1991	Construcciones existentes a lo largo del Trazado FFCC de Puente Alto a El Volcán	San José de Maipo. Región Metropolitana	DS 423
336	1991	Museo de Historia Natural Fig. 3.70	Santiago. Región Metropolitana	DS 69
337	1991	Casa y Parque Arrieta	Santiago. Región Metropolitana	DS 330
338	1991	Cerro Primo de Rivera o Los Pajaritos de Maipú	Santiago. Región Metropolitana	DS 66
339	1991	Basilica Sacramentinos	Santiago. Región Metropolitana	DS 408
340	1991	Archivo Nacional	Santiago. Región Metropolitana	DS 444
341	1991	Iglesia de Guacarhue	Quinta de Tilco. Región B. O'Higgins	DS 344
342	1991	Castillo de Agui. Fig. 3.71	Ancud. Región de Los Lagos	DS 127
343	1992	Cuartel General de Bomberos de Antofagasta	Antofagasta. Región de Antofagasta	DS 0340
344	1992	Mural del pintor Gregorio de la Fuente Estación La Serena	La Serena. Región de Coquimbo	DS 265
345	1992	Casona El Tabo	El Tabo. Región de Valparaíso	DS 374
346	1992	Tumba de Vicente Huidobro	Cartagena. Región de Valparaíso	DS 171
347	1992	Iglesia y Casa Parroquial de San José de Maipo. Fig. 3.72	San José de Maipo. Región Metropolitana	DS 309
348	1992	Casa Patronal, Bodega y Parque Ex Fundo El Salto	Santiago. Región Metropolitana	DS 373
349	1992	Plazoleta de Piedras Tacitas	Santiago. Región Metropolitana	DS 119
350	1992	Museo Benjamín Vicuña Mackenna. Fig. 3.73	Santiago. Región Metropolitana	DS 341
351	1992	Iglesia de San Lázaro	Santiago. Región Metropolitana	DS 21
352	1992	Pukara Cerro La Compañía	Codegua. Región B. O'Higgins	DS 119



(202) Tabla que aparece en la presentación de la Base Documental Específica: Listado Patrimonial Monumentos Históricos Inmuebles: Periodo 1926-2000. Tabla n°01: Listado del patrimonio chileno 1926-2000. RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Pág. 229.

PARTE III.
GESTION DEL PATRIMONIO DE NERUDA Y PROPUESTA DE RED DE CASAS Y
LUGARES COMO PATRIMONIO CONJUNTO

CAPÍTULO VIII: GESTIÓN Y DIFUSIÓN
CAPÍTULO IX: RED DE CASAS Y LUGARES COMO PATRIMONIO CONJUNTO

CAPÍTULO VIII: GESTIÓN Y DIFUSIÓN

Hemos visto en páginas anteriores cómo la imagen de algunos escritores se encuentra ligada a su casa. El ambiente doméstico en el que vivieron abandona su condición anónima y privada y adquiere una popularidad similar a la de su obra escrita; ejemplos de ello son los casos de García Lorca, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez o Pablo Neruda. Sus residencias son hoy verdaderos lugares de peregrinación, y puede afirmarse que algunas ciudades son conocidas por haber albergado a alguno de estos habitantes ilustres: Fuente Vaqueros, Moguer, Isla Negra...; la lista es extensa. Así, la casa donde vivió o nació un poeta ocupa hoy en las guías turísticas un lugar relevante.

Neruda constituye uno de los casos ejemplares de escritores contemporáneos que utilizaron sus casas como tema recurrente en su obra escrita, o bien como propaganda de su figura. Pretendemos reflexionar en esta última parte de la investigación acerca de si la conversión de estos inmuebles en fundaciones, archivos o casas-museos se corresponde (o no) con el destino previsto por su propietario⁶⁸⁴. Deseamos conocer también cómo se gestiona hoy ese patrimonio "*tan personal*", y en qué medida su transformación en monumentos ayuda a conservar o desvirtúa más bien la memoria de sus moradores. Pues no cabe duda de que tal transformación implica algo de renuncia al patrimonio privado y personal que dichos inmuebles alguna vez fueron. El ambiente doméstico en el que vivió el escritor pierde su condición anónima y privada y pasa a constituirse, junto a la obra escrita de su autor, en un objeto más de estudio.

A esta altura de la investigación sabemos que a Neruda le preocupa el lugar donde vive o trabaja, y que usa su obra literaria para hablar de sus casas. Una obra literaria puede tener así como tema la arquitectura, y ser el resultado de algunas experiencias que el propietario ha tenido con el lugar donde ha decidido vivir. Se trata, en este sentido, de una obra arquitectónica que interviene en la literatura o que queda reflejada en ella. De igual modo, sucede a veces que esa casa objeto de la literatura es, además de un producto literario, una construcción de su propietario. Ya hemos reflexionado en capítulos anteriores sobre cómo algunos escritores son arquitectos. Dijimos entonces que un arquitecto no es necesariamente aquel que construye, como señala Juan Antonio Espinosa Marín, "*sino aquel que da sitio a las actividades humanas*".⁶⁸⁵ Los consideramos arquitectos porque han intervenido en algún eslabón del proceso de producción de la arquitectura, ya sea en el proyecto o en la ejecución. Las casas construidas por esos "*escritores arquitectos*" son, tal vez, las que con mayor sentido merecen figurar en un inventario de casas a proteger o difundir; a menudo, el conocimiento que tenemos de un inmueble se lo debemos a la difusión de la figura de su propietario.

Se han analizado las casas del escritor Neruda como patrimonio cultural, y nos cuestionamos ahora en qué medida los espacios domésticos que habitó trascienden lo meramente anecdótico y deben seguir siendo un verdadero bien patrimonial a conservar, gestionar y difundir.

La importancia del patrimonio en general en las sociedades actuales es ampliamente reconocida, siendo temas cada vez más vivos en el debate público aquellos que se centran en cuestiones del tipo: ¿Cómo se define lo que es patrimonial? ¿Quién lo decide? ¿Cómo se conserva? ¿De qué modo puede la comunidad obtener mayores beneficios de su protección? ¿Cómo superar las contradicciones latentes entre lo nuevo y lo antiguo? ¿Cómo debe gestionarse? ¿Quién debe pagar por la conservación de los bienes patrimoniales? ¿Qué relaciones deben darse en este ámbito entre lo público y lo privado?

Como apuntamos en la introducción, una vez reconocidos sus valores y evaluadas patrimonialmente las casas-museo de Neruda, surgen muchas otras preguntas sobre el acierto o no de su gestión actual: ¿Deben ser las casas solo contenedores de objetos? ¿Es así como se presentan las casas del poeta? Las casas que forman parte del patrimonio cultural chileno: ¿deben ser solo casas-museo donde se ha detenido el tiempo como en una fotografía o han de ser lugares de encuentro de artistas, lugar para exposiciones, seminarios y conferencias que fomenten el desarrollo de su entorno? ¿Deben ser vehículos de integración social? ¿Se puede hablar de otros modelos patrimoniales en las casas, cercanos quizá a la antropología, al patrimonio social y de identidad, más que al arquitectónico? ¿Es su gestión actual la más

⁶⁸⁴ En el caso de Isla Negra y la Chascona sabemos que fue intención del poeta convertirlas en casas-museo. No queda clara la intención para La Sebastiana, y tampoco para Michoacán.

⁶⁸⁵ En el libro "Artículos de ocasión", Josep Quetglas alude a la frase con la que John Ruskin concluye el último de sus treinta y tres aforismos en "Las siete lámparas de la arquitectura": "No construyas si puedes evitarlo". Dice Quetglas: "arquitecto no es aquel que construye, sino aquel que da sitio a las actividades humanas. Si para hacer sitio, para dar lugar, es inevitable o conveniente construir, entonces constrúyase. Pero no siempre es necesario. Y, en todo caso, nunca construir es el objetivo de la arquitectura, sino un mal menor". QUETGLAS, Josep: "Artículos de ocasión", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004: Pág. 241.

adecuada para que se consideren obras del pasado en las que la sociedad se reconoce y con las cuales se identifica? Una larga lista de preguntas que se intentará responder en esta última parte de la tesis.

En este punto de la presentación nos permitimos ser críticos con su gestión actual y proponer otras alternativas a la misma; en ningún caso para sustituir nada, sino para sumar y aumentar su valor patrimonial y creciente valor de identidad. Así, por ejemplo, las casas pueden ser vistas no solo como lugar de conmemoración de una figura literaria, o contenedores aislados de todo aquello que acopió Neruda a lo largo de su vida, sino que es posible aglutinarlas en una red de casas y lugares, fruto de un ejercicio constante de creación, de producción arquitectónica y literaria, compendio de su vida. En esta red de casas, tres de ellas muy conocidas, estará también, por ejemplo, la Casa Michoacán de los Guindos, la gran olvidada, y posiblemente lo que queda de su casa en Temuco y, por qué no, la casa inacabada la Manquel. Resulta imprescindible detenernos también en *"el sueño de Cantalao"*.

En esta tercera parte de la tesis nos centramos, pues, en el tema de la gestión, sabiendo que el bien o patrimonio construido es un capital del que una comunidad o sociedad tiene derecho a servirse para promover su propio desarrollo, ya como objeto de disfrute de sus ciudadanos, como modo de promover su propia imagen hacia el exterior o como recurso económico dinamizador.

Resulta indispensable en este punto referirnos a la Fundación Neruda y a la Fundación Delia del Carril, que se ocupan de la gestión de las cuatro casas de Neruda.

Para sustentar la idea de red de casas y lugares como *patrimonio conjunto*, siempre con la intención de conseguir una mejor gestión y difusión de las mismas al objeto de que lleguen a formar parte definitiva no solo de la identidad cultural chilena, sino también universal, expondremos otros casos similares de patrimonio conjunto. Utilizaremos así una visión comparativa mediante dos ejemplos de *"lugares o sitios"* vinculados a las figuras de dos grandes escritores españoles relacionados en una etapa de sus vidas con Neruda: Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. Lo que une a estos tres personajes, además de su condición de poetas, es la constante relación de su poesía con el entorno inmediato que les sirve de inspiración: las casas que habitaron y que fueron refugio de su poesía; además de su gran proyección internacional y, por último, de una gran amistad en el caso de García Lorca y Neruda, y de una admiración mutua (tras algunas desavenencias) en el caso de Juan Ramón y Neruda. Todos ellos convivieron en una época convulsa de la historia de Europa y América.

Los lugares vinculados a Juan Ramón Jiménez y a García Lorca están protegidos por la Ley de Patrimonio Histórico Español a través de la figura de *"Sitio Histórico"*, definido como *"lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la Naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico."*⁶⁸⁶

Finalmente, propondremos la creación de una red de casas y lugares de Neruda como patrimonio conjunto que alumbrará una nueva visión y conocimiento de su obra, como medio para aumentar su valor patrimonial y de identidad.

VIII.1.- Gestión después de la conservación activa

En la Parte I definimos una serie de conceptos que hemos utilizado luego de un modo sistemático a lo largo de todo este estudio. Recordemos que en el concepto amplio de Patrimonio Cultural tiene cabida no solo el patrimonio histórico, formado por los bienes muebles e inmuebles que presentan valores artísticos e históricos, sino también otros tipos de patrimonio, tales como el etnográfico, que revela formas de vida del pasado; el industrial, que conserva las formas de producción en serie a lo largo de la historia; y, también, el patrimonio de la humanidad.

Al hablar sobre patrimonio histórico presentamos otros términos asociados cuyo sentido con demasiada frecuencia resulta ambiguo o poco explícito. A lo largo de la historia, e incluso en la actualidad, surgen contradicciones entre los especialistas cuando interpretan términos tales como "protección", "preservación", "conservación", "restauración", "rehabilitación", "reintegración", "reconstrucción", "reparación", etc. Ello nos da una idea de la enorme dificultad que se produce cuando tratamos de distinguir claramente los elementos que componen el campo semántico vinculado al patrimonio. Algunos

⁶⁸⁶ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Publicado en el boletín oficial del estado "BOE" núm. 155, de 29 de junio de 1985, páginas 20342 a 20352 (11 págs.).

diccionarios de terminología publicados recientemente sobre la materia ⁶⁸⁷ aportan una ayuda valiosa en la comprensión de tales términos, pero no resuelven por completo el problema de su diferente interpretación y de la manipulación conceptual y teórica que de ellos hacen unos y otros.

Después de algunos encuentros internacionales celebrados sobre el tema, se ha llegado a una definición clara de algunos de estos conceptos, pero no de todos, de modo que muchos de ellos son aplicados de modo diferente por los diversos especialistas. Existe acuerdo, por ejemplo, en el término “*proteger*”, entendido como “*la acción jurídica encaminada a salvar de la eventualidad de daño, a objetos o bienes colectivos, que sin ésta estarían expuestos al riesgo de degradación y eventualmente extinción*”.⁶⁸⁸ Así, la declaración como Monumentos de las tres casas de Neruda o la prohibición del tráfico en torno a un monumento son, por ejemplo, acciones de protección. También se ha logrado un consenso en cuanto al término “*preservación*”, que comprende aquellas intervenciones directas sobre el monumento que no alteran su forma o materia y prolongan su existencia (limpieza mediante láser). Pero cuando se habla de *conservación* y *restauración* la polémica sigue viva. La confusión terminológica se alimenta además por la pluralidad de teorías y tendencias que siguen generando debates como el que se plantea en torno a la disyuntiva entre conservar o restaurar. Cuando en este último caso parecía que ambos términos podían ser concebidos no como antagónicos, sino como complementarios, y se desdibujaba por un tiempo el viejo debate entre conservar o restaurar, cediendo el paso a la cuestión sobre restaurar o rehabilitar, sucedía que se radicalizaban de nuevo las posturas entre conservadores (preservadores de toda la estratigrafía histórica) o restauradores (reintegradores de la forma e imagen).

Un nuevo concepto de restauración, propio de la segunda mitad del siglo XX, pretende evitar los anteriores errores históricos (hablamos de los conflictos con la “*restauración en estilo*”) a la vez que dotar al monumento de una mejor legibilidad histórica y estética. En efecto, el debate que el siglo pasado heredó del siglo XIX entre conservación y restauración, tuvo sentido mientras el substrato cultural y metodológico que sostenía a ambas alternativas se mantuvo en férrea oposición, lo que obligaba a escoger entre una de ellas. La conservación buscaba fundamentalmente un mantenimiento de las partes originales históricas, lo que exigía una metodología rigurosa de conocimiento del propio monumento y unas intervenciones diferenciadoras; la restauración, por su parte, buscaba recuperar una visión idealizada del monumento (que exigía a veces sacrificar alguna de las partes originales), basándose en criterios estéticos y en una metodología de conocimiento preocupada más por comparar el monumento a restaurar con otros monumentos o estilos, que en estudiar el propio.

Pero en este siglo, salvo posturas extremas, la restauración se justifica precisamente dentro de una *cultura de conservación activa*. La metodología de estudio e investigación es la propia de una cultura de conservación y se halla dominada por los mismos fines que esta, si bien aporta una mayor preocupación por la legibilidad del monumento. Se ha llegado así a una situación en la que la cultura de la conservación continúa siendo banderín de los partidarios de una preservación de los elementos históricos, pero también de los defensores de su restauración como mejor manera de conservarlos.

El término “*cultura de conservación activa*” lo explica el arquitecto Juan Francisco Noguera Giménez en un artículo titulado “*La conservación del patrimonio arquitectónico. Debates heredados del siglo XX*”, en unos términos que también nosotros compartimos en esta investigación. La conservación sin más parece remitir a otras nociones como *preservación* o *mantenimiento*; de ahí que una crítica que se hace normalmente al concepto de conservación sea la de que “congela” el bien. Sin embargo, la conservación activa, según Noguera Giménez, conserva el bien sin congelarlo en un determinado estado: “*Cultura que entiende la conservación de una manera activa y viva teniendo como fin asegurar no solo la legibilidad, sino también el disfrute y la transmisión al futuro, de los bienes culturales. Como tal actitud general puede desarrollarse según los casos como acciones puntuales muy diversas que van desde la preservación a la restauración o rehabilitación, y siempre contemplando el uso útil a la sociedad... esa cultura además se basa en los principios de mínima intervención, de reversibilidad, de autenticidad y de mantenimiento*”.⁶⁸⁹

No nos detendremos a valorar los métodos o fórmulas que se utilizan en la actualidad para conservar un bien. Solo hemos dado una pincelada sobre un tema extenso y complejo que se diversifica en numerosas

⁶⁸⁷ Sobre terminología relacionada con el patrimonio, véase: BENAVIDES Solís, Jorge: “Diccionario razonado de Bienes Culturales”, Padilla Libros, Sevilla, 1997. Sobre la evolución del concepto de patrimonio y de los instrumentos de protección ver: HERNÁNDEZ Núñez, Juan Carlos: “Los instrumentos de protección del patrimonio histórico español. Sociedad y Bienes culturales”, Grupo Publicaciones del Sur. S.A., 1998.

⁶⁸⁸ Definición que se recogió en el encuentro internacional de Ravello, promovido por el ICOMOS en abril de 1976 sobre terminología comparada. Definición publicada en la revista *Restauración* n.º 32.

⁶⁸⁹ NOGUERA Giménez, Juan Francisco: “La conservación del patrimonio arquitectónico. Debates heredados del siglo XX”, *Revista Ars longa: cuadernos de arte*, No. 11, 2002: Págs. 107-123.

tesis, como es el de la conservación. Hemos de recordar que tal conservación debe ir encaminada no solo a la recuperación formal del bien, sino al fin social de su disfrute y transmisión a futuras generaciones. Con esta premisa de un bien conservado de un modo activo para su disfrute y transmisión al futuro, pasamos al estudio de su gestión; en definitiva: al modo de mantener vivo dicho bien. Nos referimos ahora específicamente a cuatro casas del poeta Pablo Neruda recuperadas en distintos periodos, provistas de una conservación activa y con unos métodos de gestión de resultados discutibles, inmuebles que funcionan a día de hoy como casas-museo.

La palabra "*gestión*" suscitaba en el imaginario colectivo, hasta hace pocos años, el recuerdo del "*gestor administrativo*", persona dedicada fundamentalmente a realizar trámites burocráticos para la Administración. Como todos los términos que hemos intentado definir en la Parte I de esta investigación ("*patrimonio*", "*bien cultural*", "*valor*"), la palabra "*gestión*" también ha cambiado su significado con el transcurso del tiempo.

Así, resulta ahora muy corriente que en el contexto de gestión se hable también de la "*dinamización*" del patrimonio cultural. "Dinamizar", en el sentido que quienes emplean este término, quiere decir innovar, hacer las cosas de otra manera, huir de lo repetitivo, conectar con las expectativas de una sociedad moderna. Dinamizar significa también: "*transformar los bienes culturales pasivos en recursos culturales activos, con la capacidad de generar ingresos y contribuir de esta forma a su propia conservación*". Es conseguir que "*nuestro patrimonio cultural se comuniquen de forma rigurosa pero amable, accesible física e intelectualmente a las personas que no son especialistas, pero que, de acuerdo con los estudios actuales sobre turismo, quieren aprender, participar, preguntar y están dispuestas a pagar por vivir una experiencia cultural memorable*".⁶⁹⁰ Pero, ¿cómo se puede dinamizar el patrimonio? He aquí la palabra clave: gestionándolo con las técnicas adecuadas. ¿Qué es, entonces, la gestión? ¿Qué entendemos en esta investigación por gestionar? En sentido específico: ¿qué es la gestión del patrimonio cultural?

Entendemos que gestionar es manejar recursos, administrarlos, tomar decisiones sobre ellos. ¿Qué recursos? Los que el gestor, gerente, director o como le llamemos tiene a su disposición: una organización o negocio, con un presupuesto, un equipo humano, edificios, maquinaria, casas-museo, instalaciones, etc. Pero gestionar no es administrar estos recursos de manera aleatoria, caprichosa, ni siquiera intuitiva. Los recursos deben administrarse ordenadamente, es decir, de manera organizada y dirigida a la consecución de un objetivo previamente fijado. Hay que administrarlos además eficientemente, es decir, de manera que se consiga el objetivo fijado con la mayor economía de medios, o sea, optimizando "*tiempo y dinero*".

Ensamblando todos estos conceptos que hemos recogido del libro de Henry Fayol "*Administración Industrial y General*",⁶⁹¹ de definiciones del diccionario y de la Asociación española para la gestión del patrimonio cultural, obtenemos esta definición de gestión de una organización: "*Gestión es la eficiente administración de recursos ordenada a la consecución de un objetivo*". Un gestor no es, pues, sino un profesional que ha adquirido la metodología, las técnicas y los conocimientos adecuados para administrar eficientemente los recursos puestos a su disposición y ordenarlos a la consecución de los objetivos que se le hayan fijado previamente. Y su actividad concreta se deja resumir en la conocida frase: "*prever, organizar, mandar, coordinar, controlar*".⁶⁹²

Estas definiciones se refieren a la gestión en general. ¿Qué es, entonces, lo específico del *Gestor de Patrimonio Cultural*? ¿Qué diferencia hay entre gestionar una fábrica, una compañía aérea, unos grandes almacenes, o gestionar un yacimiento arqueológico, un museo o una ruta de turismo cultural?

Al hablar del gestor en sentido general, partimos de la existencia de unos recursos puestos a su disposición para, mediante su adecuada administración, obtener de ellos ciertos resultados: una plantilla de personal, un presupuesto económico, unos medios materiales, edificios, equipo informático, etc. Pues bien, entendemos que lo específico del Gestor de Patrimonio Cultural es el hecho de que el principal recurso que se le encomienda es un bien del patrimonio cultural (un yacimiento arqueológico, una casa-museo, un recinto histórico, un castillo, una ruta cultural, etc.), el cual debe conocer en profundidad. Al gestor de patrimonio cultural se le exige, en efecto, que conozca a fondo el elemento patrimonial cuya gestión se le ha confiado. Y entre los objetivos que se le fijan, el principal, explícita o implícitamente, es la

⁶⁹⁰ Definición sacada de la "Presentación" en el programa del Congreso Internacional sobre Gestión del Patrimonio Cultural, Vitoria, 26-29 de septiembre de 2001. <https://www.gestioncultural.org>

⁶⁹¹ FAYOL, Henri: "Administración Industrial y general", el Ateneo editorial, Argentina, 1987: Págs. 23-30.

⁶⁹² FAYOL, Henri, uno de los principales contribuyentes al enfoque clásico de la administración, expone en el libro "Administración industrial y general" sobre este conjunto de técnicas que se aplican en cada una de las tareas de la empresa y que conducen a una mayor eficiencia en la organización.

salvaguardia de la integridad de dicho bien cultural. Resulta esencial, pues, que el gestor a cargo de un bien cultural sea un experto en dicho bien.

La Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural ⁶⁹³ define también a la Gestión de Patrimonio Cultural como *"la eficiente administración de recursos (culturales, humanos, económicos y de todo tipo) ordenada a la consecución de objetivos sociales que afecten al patrimonio cultural"*.

Dice Joseph Ballart, que *"la gestión del patrimonio en nuestros días tiene como primera misión la realización de una cuidadosa selección. Debe saber escoger qué objetos de la historia merecen por encima de otros ser salvados y traspasados a las generaciones que vienen, venciendo las presiones del presente. En segundo lugar, debe encontrar los usos más adecuados y socialmente más beneficiosos para los bienes que se ha decidido preservar"*. ⁶⁹⁴

Hay autores que intentan describir la función del gestor de uno modo más concreto, aunque lo que hacen en realidad es una enumeración parcial de sus funciones, como por ejemplo: *"La Gestión del Patrimonio Cultural se entiende como la acción que, vinculando a los distintos profesionales de un Proyecto de Patrimonio Cultural, integra y articula equipos multidisciplinares, consigue, asigna y distribuye recursos, promueve y alienta la colaboración entre instituciones y evalúa sistemáticamente los resultados obtenidos"*.

⁶⁹⁵ Pero además de estas funciones, la sociedad actual pide al Gestor de Patrimonio Cultural que satisfaga una triple demanda. En primer lugar, que asegure la preservación integral del bien patrimonial cuya gestión se le ha confiado, ya que la conservación del Patrimonio Cultural es una *conditio sine qua non* que debe primar sobre cualquier otra consideración; no olvidemos que una mala gestión puede poner en peligro elementos de patrimonio que son por su propio carácter irrepetibles. En segundo lugar, que optimice los recursos (humanos, económicos, materiales) que la sociedad ha puesto a su servicio; es decir, que sea un administrador eficiente de esos recursos. Y, en tercer lugar, que obtenga rentabilidad social, es decir, cultural, y (si ello forma parte de sus objetivos) también económica del bien patrimonial a su cargo, que maximice sus recursos hasta el punto que sea compatible con la conservación del bien.

Por lo tanto, la nueva gestión del patrimonio demanda un efectivo rescate de dicho patrimonio, que incluye, además de todo lo dicho, su apropiación colectiva y democrática, o sea: crear condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases puedan compartirlo y encontrarlo significativo, para que la sociedad se identifique con ellos. Ya no se trata sólo de las dos cuestiones que monopolizan casi toda la bibliografía: cómo conservarlo o restaurarlo debidamente (si es adecuado cierto material, si queda mejor esta pátina) y cómo protegerlo con mayor seguridad (perfeccionar las leyes). La cuestión del patrimonio ha desbordado a los dos responsables de estas tareas, los profesionales de la conservación y el Estado. Pese a la enorme importancia que aún tienen la preservación y la defensa, el problema más desafiante creemos que es ahora el de los *"usos"* sociales del patrimonio. En él es necesario concentrar los mayores esfuerzos de investigación, reconceptualización y política cultural. Aquí destaca la figura del gestor y de lo que llamamos buena gestión del bien. ⁶⁹⁶

⁶⁹³La Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural (AEGPC) es una entidad cultural independiente y sin ánimo de lucro integrada por un colectivo multidisciplinar de profesionales de la Gestión del Patrimonio Cultural y de especialistas en esta función surgidos de distintas universidades españolas. El principal objetivo de esta Asociación es colaborar en la conservación, difusión y engrandecimiento del Patrimonio Cultural del Estado Español fomentando la gestión del mismo con criterios profesionales, es decir, aplicando unos conocimientos técnico-científicos y una metodología que hagan posible, a un tiempo, garantizar la preservación de esta herencia histórica, por un lado, y, por otro, su aprovechamiento social como recurso, tanto económico como cultural. Página de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural. <https://www.aegpc.org>

⁶⁹⁴BALLART Hernández, Josep y JUAN, Jordi: *"Gestión del Patrimonio Cultural"*, Editorial Ariel, Barcelona, 2001.

⁶⁹⁵ZAMORA Baño, Francisco: *"La gestión del patrimonio cultural en España"*, Conferencia pronunciada en el Congreso sobre patrimonio organizado en el seno de la exposición AR&PA en Valladolid, Noviembre 2002. <http://www.gestioncultural.org>

⁶⁹⁶El concepto de gestión cultural y política cultural pueden ser consultados de forma más amplia en los siguientes estudios generales: GREFFE, Xavier: *"La Gestione del Patrimonio Culturale"*, Franco Angeli, Milano, 2003.; ROMERO MORAGAS, Carlos: *"La gestión de las políticas culturales"*. En: Máster en Gestión Cultural. Universidad de Sevilla / Universidad de Granada / Junta de Andalucía. 2003-2004.: BALLART HERNÁNDEZ, Josep y JUAN I TRESSERRAS, Jordi. *"Gestión del patrimonio cultural"*, Ariel, Barcelona, 2001.; BEN, J.L. y GONZÁLEZ, P.J.: *"Gestión Cultural. Estrategias para la programación territorial y la gestión de recursos"*, Sevilla/ Cádiz: Federación Andaluza Municipios y Provincias, 2000.; CUADRADO, M./BERENGUER, G: *"El Consumo de Servicios Culturales"* Madrid: ESIC 2002.; DIMAGGIO, P: *"Managers of the Arts"*, Seven Locks Press, Washington, 1988.; A.E.G.P.C. *"La Gestión del Patrimonio Cultural"*. Revista Areté Documenta, 12, (1999); AA.VV.: *"Conceptos básicos de administración y gestión cultural"*, Organización de Estados Iberoamericanos, Madrid, 1998.; FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano: *"La política cultural. Qué es y para qué sirve"*, Ediciones Trea, Guijón, 1991.; CHOMSKY, Noam: *"Política y cultura a finales del siglo XX"*, Ariel, Barcelona, 1986; WUTHNOW, R., et. Al. *"Análisis cultural"*, Paidós, Barcelona, 1988.; KAHN, J. S. (ed.): *"El concepto de cultura: textos fundamentales"*, Anagrama, Barcelona, 1975.; VITALI, V: *"Cultura entonces, cultura ahora: el verdadero negocio de la gestión del patrimonio"*. En: V Symposium Internacional de la Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial: *La Innovación en la Gestión*. Santiago de Compostela: OPCM, 1999.; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *"El patrimonio cultural: la memoria recuperada"*, Ediciones Trea, Guijón, 2002.; BONET, Ll.; CASTAÑER, X. y FONT, J. (eds.): *"Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos"*,

Existen por lo menos cuatro modelos político-culturales, según expone el antropólogo Néstor García Canclini⁶⁹⁷ en el libro *"Los usos sociales del patrimonio cultural"*,⁶⁹⁸ desde los cuales se responde a este nuevo planteamiento o problema. El primero, que llama Canclini *"tradicionalismo sustancialista"*, es el de quienes juzgan los bienes históricos únicamente por el alto valor que tienen en sí mismos, y por eso conciben su conservación con independencia de su uso actual. Consideran que el patrimonio está integrado por un mundo de formas y objetos excepcionales en el que han desaparecido las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron. Esta posición es sostenida por diversos actores sociales, aunque es más frecuente en los sectores aristocrático-traditionalistas del campo académico y de los aparatos políticos. Su rasgo común es una visión metafísica de la humanidad o del *"ser nacional"*, cuyas manifestaciones superiores se habrían dado en un pasado desvanecido y sobrevivirían hoy sólo en los bienes que lo rememoran. Preservar un centro ceremonial o muebles antiguos son tareas indiferentes a las preocupaciones prácticas; su único sentido es guardar esencias, modelos estéticos y simbólicos, cuya conservación inalterada servirá precisamente para atestiguar que la sustancia de ese pasado glorioso trasciende los cambios sociales. Quedan fuera de esta política los bienes precarios o cambiantes, los que sólo documentan prácticas populares o acontecimientos culturales, sin alcanzar un puesto sobresaliente en la historia culta de las formas y los estilos.

Por otro lado, están quienes ven en el patrimonio una ocasión para valorizar económicamente el espacio social, o bien un simple obstáculo al progreso económico. Son quienes sustentan una concepción *"mercantilista"*, conforme a la cual los bienes acumulados por una sociedad importan en la medida en que favorecen o retardan *"el avance material"*. Este destino mercantil guiará los criterios empleados en todas sus acciones. Los gastos requeridos para preservar el patrimonio son una inversión justificable si aporta ganancias al mercado inmobiliario o al turismo. Por eso se atribuye a las empresas privadas un papel clave en la selección y rehabilitación de los bienes culturales. A este modelo corresponde una estética exhibicionista en la restauración: los criterios artísticos, históricos y técnicos quedan sujetos a la espectacularidad y la utilización recreativa del patrimonio con el fin de incrementar su rendimiento económico. Los bienes simbólicos son valorados en la medida en que su apropiación privada permita volverlos signos de distinción o usufructuarlos en un show de luz y sonido.

El tercer modelo político-cultural, según García Canclini, dota al Estado de un papel protagonista en la definición y promoción del patrimonio, y se funda en una concepción *"conservacionista y monumentalista"*.⁶⁹⁹ En general las tareas del poder público consisten en rescatar, preservar y custodiar especialmente los bienes históricos capaces de exaltar la idea de nación, de ser símbolos de su cohesión y grandeza. La atención privilegiada a la grandiosidad del edificio suele distraer también de los problemas regionales, de la estructura de asentamientos rurales o urbanos en medio de los cuales los monumentos adquieren sentido: se ha señalado varias veces que la salvaguarda del patrimonio es eficaz si toma en cuenta las grandes obras junto con los sistemas constructivos y usos contextuales del espacio.⁷⁰⁰ Pero es fuerte la tentación de asociar al Estado con las herencias monumentales para así legitimar el sistema político actual: se manifiesta de este modo la voluntad de defender lo propio, se busca significar el arraigo histórico de quienes lo conservan y *"reinauguran"* después de restaurarlo y, en la forma más plena de apropiación, se lo usa como sede física de un organismo oficial, por ejemplo.

El cuarto modelo, que denomina García Canclini *"participacionista"*,⁷⁰¹ concibe el patrimonio y su preservación en relación con las necesidades globales de la sociedad. Las funciones anteriores (el valor

Ariel, Barcelona, 2001.; ROSELLÓ i CEREZUELA, David: "Diseño y evaluación de proyectos culturales", Ariel, Barcelona, 2004. 2IAPH (coord.): "Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía", Junta de Andalucía, Consejería de Medio Ambiente, Sevilla, D.L. 1996: Págs. 46-47.

⁶⁹⁷ GARCÍA Canclini, Néstor: (1 de diciembre de 1939, La Plata) es un escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural argentino. Con numerosas líneas de investigación sobre políticas culturales, Canclini propone, por ejemplo, que el espacio cultural latinoamericano y los circuitos transicionales están inmersos en las construcciones imaginadas sobre la identidad de nosotros y de los otros; la élite latina construye la ciudad en semejanza a las grandes metrópolis europeas y estadounidenses, mientras que el resto del pueblo pretende sobrevivir con sus tradiciones en el proceso modernizador.

⁶⁹⁸ GARCÍA Canclini, Néstor: "Los usos sociales del Patrimonio Cultural", Aguilar Criado, Encarnación, Cuadernos Patrimonio Etnológico, Nuevas perspectivas de estudio, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999: Págs. 16-33.

⁶⁹⁹ Sobre este tema del papel protagonista del Estado en la definición y promoción del patrimonio leer a RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015. Págs. 156-164.

⁷⁰⁰ Artículo de GONZÁLEZ Pozo, Alberto: "Conservación del patrimonio cultural en el ámbito de los asentamientos humanos", Diseño UNAM (México), núm. 4, noviembre de 1986: Págs. 4-11.

⁷⁰¹ GARCÍA Canclini, Néstor: "Los usos sociales del Patrimonio Cultural", Aguilar Criado, Encarnación, Cuadernos Patrimonio Etnológico, Nuevas perspectivas de estudio, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999: Pág. 24.

intrínseco de los bienes, su interés mercantil y su capacidad simbólica de legitimación) son subordinadas a las demandas presentes de los usuarios. La selección de lo que se preserva y la manera de hacerlo deben decidirse a través de un proceso democrático en el que intervengan los interesados y en el que se consideren sus hábitos y opiniones. Este enfoque se caracteriza, asimismo, por incluir en el patrimonio tanto los edificios monumentales como las arquitecturas "menores", los grandes espacios ceremoniales o públicos del pasado del mismo modo que parques y plazas de hoy, los bienes visibles junto a las costumbres y creencias. El acento en la participación social es el recurso clave para evitar los dos riesgos más frecuentes que Oriol Bohigas señala en las ciudades o barrios antiguos: que se conviertan en "*ciudades-museos*", ilustraciones históricas de estructuras y formas que quedaron sin función, o "*ciudades para snobs*", áreas apropiadas por una élite de artistas, intelectuales, burgueses y sobre todo especuladores, que ven en esos conjuntos urbanos un modo de subrayar su distinción⁷⁰².

Desde la perspectiva participacionista es posible plantear a las políticas culturales preguntas reveladoras sobre los usos sociales que se da a los bienes históricos, como por ejemplo: ¿Con qué óptica se los restaura, la elitista o la del conocimiento y utilización de quienes ahora desean entenderlos? ¿De qué modo se presentan y explican los edificios antiguos al abrirlos al público, y los objetos al exhibirlos en museos? ¿Forman parte de la política cultural sólo la catalogación y restauración, o también se busca conocer las necesidades y los códigos del público, lo que sucede en la recepción y apropiación que cada grupo hace de la historia? Más preguntas que se suman a las primeras para unos bienes que, en el caso que nos ocupa en esta tesis, son casas-museo conservados para ser usados por un gran público, en un planteamiento participacionista.

En resumen, entendemos que no se logrará una política efectiva de conservación activa y buena gestión del patrimonio si éste no es valorado adecuadamente por la sociedad, por aquel público que acude a los museos y sitios arqueológicos, por los habitantes de los centros históricos, por los receptores de programas educativos y de difusión. Para cumplir estos objetivos, no basta con multiplicar las investigaciones patrimoniales, los museos y la divulgación; habría que conocer y entender primero las pautas de percepción y comprensión en que se basa la relación de los destinatarios con los bienes culturales. Por supuesto que la participación del público y de los usuarios no sustituye la problemática específica de la valoración histórica y estética de los bienes culturales, ni el papel del Estado o de los historiadores, arqueólogos y antropólogos especializados en la investigación y conservación del patrimonio. Pero sí ofrece una referencia, una fuente de sentido mediante la cual debieran redefinirse todas estas tareas para avanzar en la democratización de la cultura y conseguir que la sociedad se identifique con su patrimonio. No se pretende una sustitución de funciones, sino la suma de todas ellas.

VIII.2.- Fundación Pablo Neruda. Gestión de las casas-museo de Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana.

Nos referimos ya brevemente a la Fundación Pablo Neruda en la Parte II cuando hablamos de la casa de "*Isla Negra sin Neruda. 1973-1990*", (pie de página 424, pág.152). Ampliamos ahora la información con ciertos datos que consideramos relevantes.

La Fundación Pablo Neruda fue creada el 4 de junio de 1986 en base al testamento de Matilde Urrutia, viuda del poeta, el cual estipula su creación, formula sus estatutos y designa a sus directores y consejeros. Si bien el testamento no especificaba entre sus objetivos la idea de convertir en museos sus casas, y la experiencia en Chile de esta modalidad de conservación era prácticamente nula, resultaba evidente que la persistente adhesión a la figura del poeta, lo ocurrido tras el golpe militar en sus casas y la expectación provocada por la vuelta a la democracia, conformaron un ambiente muy propicio para una fórmula que hiciera posible exponer sus casas al interés del público. Evidencia que, indudablemente, estaba facilitada por lo que había hecho el poeta en vida: construir y coleccionar.

Inicialmente solo se pensó en Isla Negra como casa-museo, por ser el lugar más asociado a la figura de Neruda, su casa más peculiar y diferenciada por su ubicación geográfica, pero al poco tiempo La Chascona y La Sebastiana se fueron perfilando como candidatas para los mismos fines.

Por supuesto que el proyecto de reparar, restaurar y acondicionar las casas implicaba un proceso largo y complejo para el que la Fundación no tenía medios suficientes. Contó para llevarlo a cabo con la colaboración de los gobiernos de Suecia y Alemania, del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y de las empresas Telefónica de España e Interlúbke.⁷⁰³

⁷⁰²BOHIGAS, Oriol: "Contra una arquitectura adjetivada". Seix Barral, Barcelona, 1969: Págs. 78-79.

⁷⁰³SAEZ, Fernando: "Tres casas y muchas cosas. el otro legado de Pablo Neruda", Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008), Museo Nacional del Romanticismo III Congreso de Casas Museo. La habitación del héroe (5-7 de marzo de 2008)

La voluntad de crear esta Fundación, con la misma estructura básica que posteriormente se le dio, surge a comienzos de la década de los cincuenta, cuando Neruda dona su biblioteca y colección de caracolas a la Universidad de Chile. Más tarde, al regresar al país tras su misión diplomática en Francia, el poeta redacta y da forma, con el apoyo de su abogado Sergio Insunza, su proyecto de testamento en el cual establece su voluntad fundacional.

Desde un comienzo, el objetivo de la Fundación Pablo Neruda, ha sido *"difundir y preservar el legado poético, artístico y humanista del poeta, proponiéndose cultivar y propagar el arte y las letras, así como procurar que todo tipo de público pueda aproximarse y conocer el legado del Premio Nobel"*. El trabajo de la Fundación pone gran énfasis en apoyar la creación artística y literaria, en especial de las nuevas generaciones, prestando sus casas-museo para actividades culturales de todo tipo, entregando premios y ofreciendo talleres. Asimismo, la Fundación Pablo Neruda promueve y facilita el encuentro y diálogo de escritores, artistas y miembros del mundo académico vinculados a las expresiones artísticas, estableciendo vínculos con organizaciones afines, tanto nacionales como extranjeras, para realizar actividades en conjunto y potenciar el dinamismo del sector cultural en Chile.

La Fundación Pablo Neruda no habría sido posible sin la férrea voluntad y dedicación de Matilde Urrutia, que ya en vida del poeta y con mayor tesón aún después de su muerte, reunió, ordenó y acrecentó su legado.

La restauración de los innumerables objetos que constituyen hoy la pinacoteca, las colecciones, los muebles de la casa, la organización de la biblioteca y archivos, ha sido una labor ardua y delicada. Gracias a años de esfuerzo y a la ayuda de numerosos agentes especializados, hoy en día la Fundación dispone de las tres casas convertidas en museos: La Chascona, La Sebastiana e Isla Negra, con un promedio de 306.000 visitantes al año que llegan desde diversos puntos del planeta a deleitarse con su historia y con la actividad de los centros culturales que funcionan adjuntos. Para cumplir con su propósito de desarrollar y difundir el conocimiento de Neruda y de su obra, la Fundación trabaja en conjunto con los más destacados estudiosos nerudianos del mundo, como el profesor chileno residente en Italia Hernán Loyola, el catedrático francés Alain Sicard, el profesor chileno residente en California Jaime Concha, el profesor norteamericano René de Costa y el ensayista argentino Saúl Yurkievich, entre otros.

Actualmente la Fundación publica la revista Nerudiana; mantiene talleres de poesía en La Chascona, Isla Negra, La Sebastiana y Temuco; entrega anualmente el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven a un poeta chileno menor de 40 años, y lleva a cabo un programa de extensión cultural que incluye encuentros, conferencias, concursos de poesía, exhibiciones, foros, seminarios y festivales ⁷⁰⁴. Además, la Fundación es la principal heredera de los derechos de autor del poeta y su única administradora, y en esta condición gestiona múltiples proyectos editoriales y audiovisuales. Todo uso de la obra de Pablo Neruda está regulado por las normas internacionales de resguardo de la propiedad intelectual.

Consta de un Archivo Fotográfico, que es el departamento encargado de preservar y difundir el patrimonio fotográfico de la institución, y proviene del legado de Matilde Urrutia y diversas donaciones desde su creación en 1986. Actualmente su catálogo cuenta con más de 4.400 fotografías vinculadas a la biografía de Pablo Neruda, abarcando aspectos relacionados tanto con su obra literaria (recitales, publicaciones, entre otros) como con su vida íntima.

Sabemos que Neruda fue un gran lector y fino bibliófilo. Compró una cantidad importante de libros y le regalaron muchos otros. En el momento de su muerte, sus libros se encontraban dispersos en sus tres casas de Santiago, Valparaíso y principalmente en Isla Negra. Con estos volúmenes se formó la colección personal de la Biblioteca de la Fundación Pablo Neruda. A ésta se agregó una sección especializada que reúne diversas ediciones y traducciones de la obra del poeta, así como los principales estudios biográficos y literarios sobre su figura. En la Universidad de Chile se conserva, además, la primera biblioteca de Neruda, que el poeta donó a esa casa de estudios en 1954.



(203) y (204) La Biblioteca y los Archivos que donó Neruda a la Universidad de Chile en 1954. Foto autor 2015.

La colección personal (considerando que muchos de sus libros son antiguos, raros, curiosos o valiosos) está reservada sólo para el uso de investigadores calificados. La sección especializada se encuentra disponible para todo el público, y puede consultarse en la sala de lectura. El archivo documental se conserva en una bóveda de seguridad; se proyecta su duplicación por digitalización o microfilmación para facilitar su uso. Los materiales que hoy se conservan en la Biblioteca y Archivos de la Fundación Pablo Neruda son su colección personal, sección especializada, archivo fotográfico, recortes de prensa, archivo epistolar, material audiovisual y colección de manuscritos.

En la casa contigua a La Chascona funcionan las oficinas de la Fundación. Pero no solo contiene sus dependencias administrativas; alberga también la biblioteca personal del poeta, más de 6.000 volúmenes, además de la biblioteca que contiene toda la obra publicada de Neruda en sus distintas ediciones y traducciones, ensayos y estudios sobre su obra, que suman alrededor de 8.000 volúmenes. Además, documentos, cartas y manuscritos de sus obras, que alcanzan un número similar. También el archivo fotográfico y de audio, alrededor de 6.000 unidades, todo traspasado a formato digital. Todo este valioso material está abierto a investigadores, estudiantes y público especializado.⁷⁰⁵

Otra función que desarrolla la Fundación Neruda son las ediciones. Propone proyectos e ideas editoriales y, excepcionalmente, realiza ediciones propias. A modo de ejemplo, algunos libros que han nacido de estas iniciativas son: *"Federico García Lorca"*, un viaje lúdico por la amistad que unió a ambos obreros de la poesía, con diseño y propuesta editorial de la Fundación Pablo Neruda (Santiago, 1998). O *"Las cosas de Neruda"*, que describe cómo los objetos más simples o aquellos más elaborados poblaron la creatividad y la cotidianidad del poeta; se trata de una mágica invitación llevada de la mano de María Eugenia Zamudio y Miguel Rojas Mix (Santiago, 1998).

Una parte esencial de la misión de la Fundación Pablo Neruda es apoyar la creación artística y literaria, especialmente de las nuevas generaciones, para lo que se utilizan los talleres. En ese contexto, desde la creación de la Fundación en la década de los 80, se han llevado adelante una serie de talleres artísticos y literarios en las tres casas-museos. Los talleres que se imparten son los siguientes:

Taller de *"Poesía Pablo Neruda"*, en la Casa Museo La Chascona, Santiago. Dirigido por los poetas Jaime Quezada y Floridor Pérez, fue creado en el año 1988 y constituye una motivadora y creativa instancia literaria para jóvenes autores chilenos. Nace también como una manera de hacer cumplir la voluntad poética de Pablo Neruda, que siempre estimuló y fomentó la tarea creadora de *"los nuevos poetas por porvenir"*. Está integrado anualmente por 10 jóvenes autores chilenos o extranjeros residentes en el país, no mayores de treinta años, seleccionados por convocatoria pública de acuerdo al mérito de sus antecedentes curriculares y de sus respectivos proyectos de obra. Además de sus sesiones internas en torno a la obra personal de sus integrantes, el taller cumple una labor de extensión literaria y cultural mediante lecturas, diálogos y encuentros públicos en el medio nacional. Otro ejemplo de Taller Literario es el de la *"Casa Museo Isla Negra"*, El Quisco, dirigido a estudiantes de enseñanza media y jóvenes de hasta 30 años con aficiones poéticas y poetas en formación. Está dirigido por el poeta Juan Eduardo Díaz. Por último, el Taller de Poesía *"Casa Museo La Sebastiana"* funciona desde 1994, y está dirigido por los poetas Sergio Muñoz e Ismael Gavilán. Es gratuito y está enfocado a escolares y estudiantes de hasta 30 años de la región de Valparaíso.

⁷⁰⁵ Información facilitada por la Fundación Neruda, agosto 2015.

La Fundación Pablo Neruda cumple también una importante labor de estímulo y reconocimiento al trabajo intelectual y la creación poética. Para tal propósito, ha instaurado los siguientes premios:

1. Premio Pablo Neruda: el premio Pablo Neruda de Poesía Joven se otorga anualmente desde 1987 a un poeta no mayor de cuarenta años. Lo han recibido veinte poetas, cuya obra resulta significativa para la literatura chilena contemporánea.
2. Premio Medalla de Honor: se entrega desde 1995 a importantes personalidades del ámbito cultural, sin límite de edad.
3. Premio Fundación Pablo Neruda: fue creado en 1995, y se otorga anualmente al alumno de cuarto año medio del Liceo Pablo Neruda de Temuco, establecimiento donde estudió el poeta, que destaca con el puntaje más alto de su promoción.

La Fundación Pablo Neruda y el Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile se han unido además para realizar la Cátedra Pablo Neruda, instancia que tiene por objetivo difundir la obra y figura del poeta mediante la colaboración entre las dos instituciones más importantes que resguardan la obra y el patrimonio nerudiano. Fundada el 4 de abril del año 2013, cuenta con una agenda de trabajo anual cuya gestión está a cargo del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Tiene por objetivo renovar las miradas sobre la figura de Neruda desde su obra poética y literaria, como también estudiar su importancia en tanto personaje relevante de la historia cultural del siglo XX en Chile y en el mundo. Para ello la Cátedra define dos programas de trabajo, cada uno de ellos conformado con líneas de investigación, becas y desarrollo de proyectos:

1. Neruda y la revolución cultural del siglo XX: la década de 1940-1960. Este programa se compone de un concurso de becas para tesis de postgrado, un concurso de becas de ayudantes de investigación y una línea de publicaciones resultado de ambos concursos. Actualmente se trabaja en la catalogación de las fuentes bibliográficas y documentales que se conservan en las colecciones de las dos instituciones, y que se vinculan con la escena cultural chilena en el siglo XX, de la cual Neruda fue protagonista. Esta catalogación servirá para realizar trabajos de investigación que se reunirán en una publicación sobre este tema.
2. El ojo de Neruda: una mirada a las cosas y casas. Neruda ha sido objeto de conceptualizaciones en los ámbitos de la historia del arte, de las artes visuales, de la museografía, de la teoría de las colecciones, del patrimonio, etc. Su legado es una obra que no separa el contenido de la forma, y que no se concibe sin materialidad y espacios. ¿Qué podría explicar si no el "coleccionismo nerudiano", la estética de su obra y sus cosas, la concepción de sus casas? ¿Qué buscaba Neruda con su mirada? Este programa se compone de un concurso para artistas visuales, documentalistas, curadores, entre otros, para hacer relecturas de los espacios nerudianos que se traduzcan en exposiciones, intervenciones y productos audiovisuales de mini-formato; un concurso de catálogos de colecciones con investigaciones interdisciplinarias.

En la sección de publicaciones se puede acceder a los contenidos de las publicaciones: Revista Cuaderno, Revista Nerudiana y Revista Cuadernos.

Recordemos que una de las grandes pasiones de Pablo Neruda fueron las revistas literarias y culturales, y que desde su temprana adolescencia se incorporó activamente a la edición y publicación de ellas. De las manos de este "hacedor de revistas", surgieron alguna como "*Caballo de Bastos*" (que originalmente se llamó Andamios), "*Caballo verde de la poesía*" (hablaremos de ella en el siguiente apartado VIII.4.), "*La Gaceta de Chile*", y otras que forman ya parte de la historia cultural hispanoamericana.

Es así como a mediados de 1989 se publica por primera vez la que pretendía ser "*la cara visible*" de la Fundación: la revista "*Boletín*". En 1995 la revista se transforma en "*Cuadernos*", como se la conoce hasta hoy. Durante estos años ha sabido cumplir con sus propósitos esenciales, que son estimular el desarrollo de la literatura y de las artes en general, especialmente en lo que se refiere a las nuevas generaciones en Chile y Latinoamérica, y ser un puente tendido hacia visitas y reservas.

Para visitar las casas museo de la Fundación no se requiere de reserva previa. El ingreso se realiza por orden de llegada y está sujeto a la disponibilidad de cupos por día.⁷⁰⁶

⁷⁰⁶La información anterior ha sido resumida de la página web de la Fundación Neruda por considerar que la información está al día. <http://www.fundacionneruda.org/es/fundacion/quienes-somos> ; y con la información facilitada por el conservador-restaurador Javier Ormeño, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda en una entrevista concedida en agosto de 2015.

Gestión de las casas-museo de Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana.

La Fundación Pablo Neruda gestiona tres casas declaradas Monumento Histórico Nacional: Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana. Son actualmente casas-museo. Recordemos que casa-museo es un museo dedicado a la vida y obra de un personaje que se encuentra ubicado en la misma casa donde nació, murió o pasó un periodo de su vida. En nuestro caso, las tres casas son lugares en los que Neruda vivió en distintos periodos o, como hemos visto, disfrutándolas al mismo tiempo; además, en la Chascona fue velado luego de su muerte; y en Isla Negra descansan sus restos junto con los de Matilde.

Las casas-museo tienen el interés de mostrar las obras y objetos utilizados por una persona en el entorno en el que desarrolló su existencia, entorno que en el caso de Neruda forma parte fundamental para entender su obra literaria y construida. Contienen parte del mobiliario y objetos decorativos que utilizó el personaje homenajeado, de modo que el visitante pueda recrear con facilidad las costumbres de la época y sus condiciones de vida. Además, se exponen en ellas objetos personales como correspondencia, prendas de vestir, dibujos, biblioteca personal, por lo que nos hacemos una idea de cómo vivió el personaje entre esas paredes. Por último, se suelen encontrar en ellas objetos reunidos por su propietario a lo largo de su vida, como parte de sus colecciones privadas (en el caso de Neruda: sus colecciones de caracolas, botellas, libros, mascarones, etc.).

Comenta José Ramón Sierra Delgado que *"En un principio fue considerado patrimonio, el contenido de los museos, por una parte; y por otra, también los contenedores...Mientras el contenido, en general, era objeto de consideración patrimonial, el continente, esto es, la arquitectura más la museografía, fueron despreciados por completo"*.⁷⁰⁷ Podemos decir que las casas que estudiamos, declaradas Monumento Histórico Nacional, han sido también apreciadas como continente, y consideradas parte integrante del patrimonio cultural chileno. Por lo tanto, en el caso concreto de Isla Negra, la Chascona y la Sebastiana, tienen un valor reconocido el contenido y continente.

Explica también Sierra Delgado en su libro *"Arquitectura Dadá y Patrimonio de la Humanidad"*,⁷⁰⁸ que hubo una época en la que el destino museístico fue una fórmula milagrosa para resolver la existencia de muchos edificios abandonados, vacíos e inútiles. Ello produjo una gran explosión de museos, considerándolos la respuesta y solución a la puesta en valor de recursos locales que pudieran jugar un papel importante en un lugar necesitado de cualquier tipo de desarrollo. Pero poco a poco fue constatándose la frecuente incompatibilidad entre dos realidades enfrentadas: por un lado, las exigencias de la propia arquitectura a rehabilitar y, por otro, las derivadas del programa museístico en general, muy determinantes en casos específicos. Nombra Sierra Delgado a propósito del programa museístico el ejemplo extremo del museo de arte contemporáneo, llegando a ser cuestionados museos tan emblemáticos como el de Berlín (Mies) o el Pompidou.⁷⁰⁹ Y es que cualquier arquitectura no sirve para cualquier museo. Las casas-museo que hemos estudiado son arquitecturas domésticas que han tratado de conciliar la arquitectura original y el programa museístico que contienen. Hay unos resultados mejores y otros peores, sobre todo cuando los objetivos son los económicos.

Citaremos algunas definiciones de museo que ayuden a perfilar lo que entendemos deben ser estas casas-museo. Así, la de Mariano Arana: *"...Podríamos decir que lo que buscamos no es simplemente conservar una imagen romántica del pasado con un museo, sino reactivarla y adaptarla al presente sin destruir su esencia. No buscamos una preservación de museo, sino la oportunidad de conciliar nuestras necesidades y percepción del futuro con la probabilidad de experimentar nuestra capacidad creativa en obras de conjunto que marquen nuestro paso respetuoso pero digno por este tiempo y este lugar..."*.⁷¹⁰

O la de Oscar Tusquets: *"Para mí un museo no es una escuela, no es un centro de exaltación patriótica, ni de educación cívica o de catequesis, no es un escape a la monotonía del aula de clase, no es una excusa para las agencias de viajes. Para mí, y estoy convencido que para algunos más, los museos han sido y son una*

⁷⁰⁷ SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura, programa y plusvalía: el proyecto patrimonial", Revista Neutra 11, 2004: Págs. 14-21.

⁷⁰⁸ SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura Dadá y Patrimonio de la Humanidad", Recolectores Urbanos Editorial, Sevilla, 2014: Pág. 125.

⁷⁰⁹ SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura, programa y plusvalía: el proyecto patrimonial", Revista Neutra 11, 2004: Pág. 15.

⁷¹⁰ ARANA, Mariano: "Patrimonio Urbano en Latinoamérica", Revista CA (36): Pág.32, diciembre 1983.

auténtica casa de placer. Su utilidad social es proporcional el placer global que generan, por lo tanto, es preferible ver gozar a algunos, pocos o muchos, que una multitud indiferente..."⁷¹¹

Estas dos definiciones que nos hablan de un museo activo y adaptado a las necesidades actuales, con una utilidad social pero que proporcionan placer y experiencias creativas al visitante, nos llevan a preguntarnos nuevamente: ¿Deben ser las casas-museo de Neruda solo contenedores de objetos? Las casas que forman parte del patrimonio chileno, ¿deben ser solo casas-museo donde se ha detenido el tiempo como en una fotografía? ¿Deben ser lugares de encuentro de artistas, lugar para exposiciones, seminarios y conferencias que fomenten el desarrollo de su entorno? ¿Deben ser vehículos de integración social? ¿Se puede hablar de otros modelos patrimoniales en las casas, cercanos quizá a la antropología, al patrimonio social y de identidad, más que al arquitectónico?

Cuando visitamos la casa de Isla Negra, auténtico monumento al anacronismo, donde Neruda se empeñó en vivir como un coleccionista consiguiendo piezas originales cuando pudo hacerlo, adaptando otras y fabricando totalmente de nuevo las más, acuden forzosamente a la memoria otros ejemplos como la casa-museo de Soane en Londres, o el palacio Fortuny en Venecia, o la casa-estudio de Hans von Stücker en Munich, o la de Rusinyol en Sitges o la de Julio Romero de Torres en Córdoba o la de Sorolla en Madrid o el palacio veneciano de Isabella Stewart Gardner en pleno Boston... Casas hechas para vivir, que conservan el espíritu de sus antiguos ocupantes.

El sistema de visitas guiadas que se realiza en Isla Negra y La Chascona, en Santiago, es el habitual en este tipo de museos, es decir, consta de una explicación de la historia de la casa y de las particularidades del entorno, haciendo hincapié en los objetos más importantes o curiosos, todo en el contexto histórico de la relación del poeta con esa casa. En Valparaíso, en La Sebastiana, en cambio, son tan estrechas las escaleras de acceso a los diferentes pisos que se hace imposible este sistema, por lo que se adoptó una fórmula consistente en dejar entrar a un grupo máximo de ochenta personas a todo el interior de la casa, y en cada piso, vigilantes guías atienden consultas específicas y entregan textos en distintos idiomas que dan cuenta de la historia y particularidades de cada planta. En esta casa hay además una sala audiovisual donde se muestran constantemente videos biográficos del poeta.

Sin duda, el mayor peligro que vemos para mantener el atractivo de las casas-museo es la rutina. Y no es difícil caer en ella ante la repetición constante de un discurso memorizado, ante la visión reiterada de los mismos interiores y paisajes. Existen dos recetas infalibles, según Fernando Sáez, quien fuera director ejecutivo de la Fundación Neruda, para evitar que el discurso de las visitas caiga en la rutina; *"una está dada por la natural diversidad de los visitantes, jamás un grupo es igual a otro, y esa heterogeneidad es el mayor estímulo para quien ejerce el oficio de guía. Lo otro, la constante capacitación, que mayormente se da por lecturas, por libros, por la curiosidad puesta en opiniones y artículos sobre el tema, y en eso no hay dudas, Neruda sigue siendo un tema, a veces polémico, a veces crítico, pero foco de interés permanente. Esta capacitación se refuerza con charlas de especialistas y una que otra vez, con un encuentro que refresque y revitalice los guiones anquilosados."*⁷¹²

Pero, ¿es esta opción de casas-museo descrita la mejor manera de dar a conocer, velar y mantener un patrimonio cultural nacional heredado? ¿Qué contamos de las casas como continente y de su morador? ¿En qué momento de la cronología de estas casas detenemos su historia, cuando su constante transformación es justamente la justificación de su arquitectura singular, sabiendo que Neruda no dejó de modificarlas hasta el final de sus días? En efecto, en el caso de Neruda el poeta reconstruye interminablemente sus casas, especialmente Isla Negra, y reorganiza constantemente las atmósferas de los espacios que conforman su casa y su vida. Toda esta práctica es espontánea y aferrada a la vida cotidiana. La casa crece también a lo largo, ancho y alto del terreno, creando espacios saturados por su imaginario, elaborando su propio universo. La historia cronológica de esas casas tan vividas se detiene para que las veamos en un momento determinado, fijo, con un discurso sobre anécdotas y vivencias de un morador que pretendía renovarse constantemente.

⁷¹¹ TUSQUETS Blanca, Oscar: "El Museo como casa del placer". Museo Bagatti Valsecchi Milano 1994 y Universidad Menéndez Pelayo, Santander 1996. Manifiesto panfletario leído con motivo de la inauguración del Museo Bagatti Valsecchi el 17 de noviembre de 1994 en la ciudad de Milán. Contra los Museos de exaltación Nacional o el Museo como casa de placer. <http://www.tusquets.com/fichaa/189/el-museo-como-casa-de-placer->

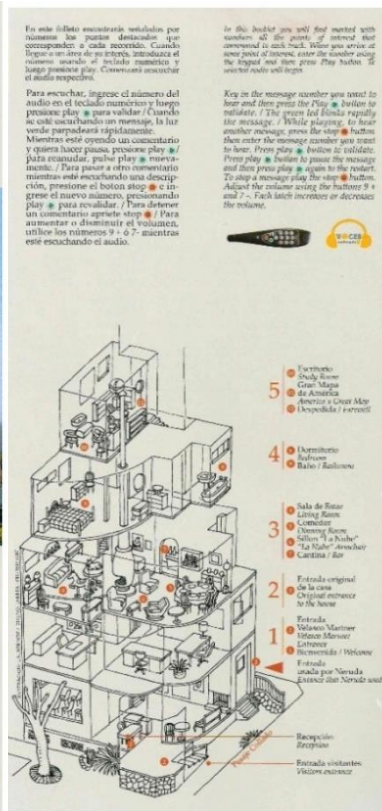
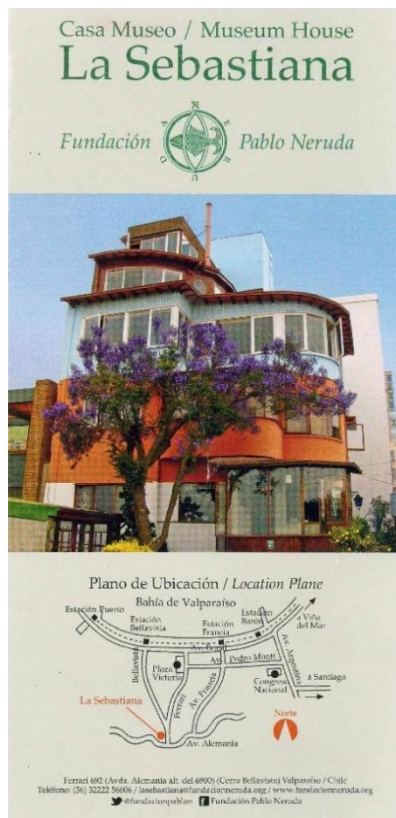
⁷¹² Información facilitada por la Fundación Neruda, por el conservador-restaurador Javier Ormeño, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda en una entrevista concedida en agosto de 2015.

Siguiendo una tendencia que ya es tradicional, en cada casa-museo se levantan instalaciones complementarias como tiendas, al comienzo muy precarias, pero que hoy se han desarrollado en cuanto a calidad de productos, espacio e implementación. Los productos que se ofrecen, además de los libros del poeta, son todo aquello que el público requiere: tarjetas postales, carteles, reproducciones, artículos de escritorio, y también artesanía chilena, especialmente aquella que el propio Neruda valoró. Pero también aparecen instalaciones mayores, como salas de exposiciones, restaurante en el caso de Isla Negra, en edificios adosados a la propia casa original o en la misma parcela.

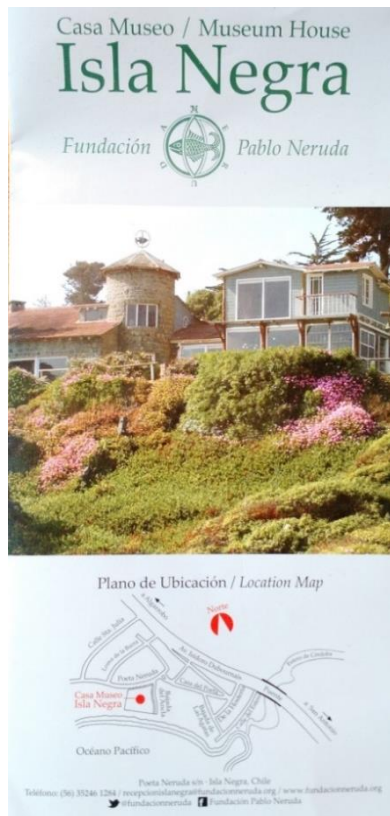
Las actividades culturales, como ya hemos explicado, han sido también un hito importante en el desarrollo de las casas. Sobre todo, en Valparaíso e Isla Negra, cada una cuenta con un centro cultural, con multi-salas, donde se realizan permanentemente exposiciones de artes visuales, y también con presentaciones de libros, recitales de poesías, conferencias, encuentros, ciclos de cine y, desde luego, talleres de poesía.



(205) Guía facilitada para la visita a La Chascona (Santiago) que consta de la siguiente información: Plano de situación, como llegar; texto explicativo para la utilización de la audio guía; axonometría con la posición de los espacios importantes donde hay que detenerse.



(206) Guía facilitada para la visita a La Sebastiana (Valparaíso), que consta de la siguiente información: Plano de situación, como llegar; texto explicativo para la utilización de la audio guía; axonometría con la posición de los espacios importantes donde hay que detenerse.



(207) Guía facilitada para la visita de Isla Negra, que consta de la siguiente información: Plano de situación, como llegar; texto explicativo para la utilización de la audio guía; axonometría con la posición de los espacios importantes donde hay que detenerse.

VIII.3.- Fundación Delia del Carril. Gestión de la casa-museo Michoacán.

La Fundación Delia del Carril es una institución sin ánimo de lucro creada en base al legado de la artista plástica, segunda mujer del poeta. Fue inscrita como personalidad jurídica con el N° 193714, el 10 de marzo de 2015. Esta corporación tiene su sede en Michoacán de los Guindos, Av. Lynch Norte 164, comuna de La Reina, donde se encuentran tanto las oficinas de administración como la casa-museo, morada que compartieran por más de una década Delia del Carril y Pablo Neruda, y donde "*La Hormigueta*" viviera hasta sus últimos días.

La Fundación tiene como fin fundacional el rescate, conservación y propagación del legado artístico, humanista y político de Delia del Carril. Mediante esta organización se aspira a recuperar Michoacán de los Guindos, recobrándola como un núcleo cultural reconocido por su patrimonio histórico, material e inmaterial, y como espacio donde transiten la creación y diversas expresiones artísticas y culturales. La Fundación está abierta a los estudiosos interesados, y pretende establecer vínculos con organizaciones afines, tanto nacionales como extranjeras, para realizar actividades conjuntas y potenciar así el dinamismo cultural en el territorio nacional. Para tales objetivos, acoge a investigadores, organiza talleres y seminarios, realiza exposiciones y conciertos, así como otras actividades culturales.

El esfuerzo tiene como sostén la memoria viva de la vida de Delia del Carril y de la historia que guarda cada rincón de la casa Michoacán de los Guindos, domicilio de la vida cultural en un periodo importante de la historia de Chile. La presencia de Delia del Carril, como intelectual comprometida con la defensa de la vida y la libertad, la convierte en una de las personalidades que han desfilado por la historia cultural, social y política en el Chile del Siglo XX.⁷¹³ Los objetivos de la Fundación Delia del Carril se resumen en tres ejes de intervención:

- Recuperación del patrimonio tangible de la casa y su entorno
- Propuesta cultural fundamentada en la vocación histórica del lugar y
- Difusión de la memoria y obra de Delia.

Michoacán fue en los años de convivencia de Neruda y Delia un lugar de reunión donde desfilaron personajes como Siqueiros, Diego de Ribera, María Teresa León, Jorge Amado, Vinicius de Moraes, etc.: un escenario abierto con una carga cultural muy fuerte. También atrajo a gente no consagrada, como cuando Neruda festejó allí su 50 cumpleaños en una fiesta inolvidable. La pareja se esfuerza en recuperar Michoacán como escenario de cultura.

Comenta Pablo Orellana⁷¹⁴ en una entrevista realizada en la radio "*Música libre*" en 2015 que los objetivos de la Fundación son dos: Un objetivo a largo plazo, que pretende que Michoacán se convierta en un núcleo cultural importante no solo a nivel metropolitano, sino a nivel nacional, como un lugar de desarrollo de la cultura. Como objetivo a corto plazo está la recuperación del jardín y el anfiteatro García Lorca, como espacio material para que puedan funcionar actividades como talleres, teatro, espectáculos, etc. También pretende recuperar la historia de la casa: cada momento vivido en esos espacios por Neruda y Delia, con la ayuda de investigadores que rastreen sus doce años de convivencia. Orellana es consciente de que no quedan objetos suficientes de valor, tampoco libros o colecciones importantes, como sí sucede con las otras tres casas protegidas, por lo que insiste en la recuperación de la vida de Neruda en esta casa, lugar donde el poeta se inspiró también bajo la "*Araucanía*" para escribir su "*Canto General*", colaboró en su rehabilitación y ampliación, y donde dejó su impronta. Con la recuperación del patrimonio tangible de la casa y su entorno, es imprescindible hablar de los objetos, muebles y colecciones que conforman estos espacios. Ahí aparece la mano del poeta: en los detalles, los materiales escogidos y el diseño de los muebles. Por todo ello, creemos que esta casa debe formar parte de la red de casas de Neruda como el primer ejemplo llevado a cabo por el poeta de adquisición y rehabilitación de un inmueble, ejercicio que continuó desarrollando hasta su muerte. No es poca cosa ese legado. Orellana invita a visitar esta casa no buscando conocer solo lo material (objetos, muebles, espacios), sino concibiéndola como fuente de inspiración: "*visitar la casa es hacerse parte de la historia de la misma*".⁷¹⁵

⁷¹³ Página de la Fundación Delia del Carril. http://deliadelcarril.cl/?page_id=187

⁷¹⁴ ORELLANA, Pablo: Presidente de la Fundación Delia del Carril 2015.

⁷¹⁵ Entrevista a Pablo Orellana en Radio Música libre. http://www.ivoox.com/radio-musica-libre-entrevista-presidente-fundacion-delia-audios-mp3_rf_4415361_1.html.

VIII.4.- Ejemplos de figuras de protección y gestión de Bienes de Interés Cultural con categoría de "Sitio Histórico" en la Ley de Patrimonio Histórico Español: Casos de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca.

Lorca, Juan Ramón Jiménez y Neruda fueron tres poetas universales. Neruda y Lorca se parecen en su poesía desgarradora y su afición al teatro; a Juan Ramón y Neruda les une el reconocimiento mundial que le proporcionó la concesión del Premio Nobel de Literatura. Pero los tres mostraron rasgos en común: su interés por la vida rural, la naturaleza, el fondo social y el uso que dieron a su entorno para el desarrollo de su poesía. Para profundizar en la relación entre estos tres escritores y la importancia que tuvieron las experiencias vividas entre ellos en España para el posterior desarrollo de la poesía de Neruda y la formación de su idea de arquitectura, es menester hablar brevemente de sus acuerdos y desavenencias.

En la época de la preguerra española, la literatura y, más específicamente, la poesía, experimentó un cambio de rumbo definitivo con respecto a los años veinte. En esta época de cambio aparece Pablo Neruda en escena procedente del continente americano.

Tanto su estancia en Madrid como el resto de experiencias vividas en España en su corta residencia allí entre 1934 y 1936, tuvieron una enorme trascendencia para el poeta, como puede observarse en su ideología y en su obra literaria. El propio Neruda reconoce la magnitud de esta influencia cuando dice: *"me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España"*.⁷¹⁶ España fue para Neruda un punto de partida en muchos sentidos. Volvió a la esencia de la hispanidad para examinarla y analizarla, incorporando a su poesía las peculiaridades que ofrecía lo indígena americano, pero rechazando a menudo las influencias ajenas a su herencia hispánica.⁷¹⁷ Además, España es para Neruda mucho más que el descubrimiento de una herencia cultural o de un idioma. En las experiencias vividas allí se encuentran las raíces de dos cambios fundamentales en su poesía y su persona, según sostiene Rebecca Jowers López-Guerra.⁷¹⁸

Sostiene también Francisco González de Canales que es factible buscar en su estadía en España la fuente para su entendimiento de la arquitectura, de modo que la forma de interpretar sus casas pasará por analizar los distintos puntos de contacto entre Neruda y la arquitectura de entonces en este país. Si sospechamos que la quiebra en la poesía y modo de vida de Neruda se produjo a su llegada a España y lo que allí vio, sufrió y vivió, resulta lógico empezar a buscar también allí la fuente para su entendimiento de la arquitectura (además de la influencia de su infancia en Temuco) que desarrollará en su segundo periodo poético.⁷¹⁹ Entre ellas encontramos su interés y conocimiento de la arquitectura moderna en España, que será el desencadenante de su primer proyecto de habitar a través de la arquitectura de Germán Rodríguez Arias en los ejemplos de Isla Negra y la Chascona, según la tesis de Francisco González de Canales.⁷²⁰

⁷¹⁶ NERUDA, Pablo: "Viajes", Viaje al corazón de Quevedo, Nascimento, Santiago de Chile, 1955: Pág. 13.

⁷¹⁷ Muchos de los llamados "genios poéticos" del continente americano, como Laforgue, Ducasse, Darío, Herrera y Reissig, fueron para Neruda "Afrancesados". Los americanos, se lamenta, se alejaron de su legado original: "... si España ha olvidado con elegancia inmemorial su epopeya de conquista, América olvidó, o le enseñaron a olvidar su herencia cultural..." sacado de EHRENBURG, Ilya en su prólogo a "Poesía de Neruda". Volumen II. Santiago, Austral, 1953. Pág. 543.

⁷¹⁸ JOWERS López-Guerra, Rebecca "Neruda en España. Caballo Verde para la poesía", Tesis de doctorado, Departamento de Filosofía Hispánica, Michigan, 1984. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-142971.html>

⁷¹⁹ Ver Parte II, capítulo I, I.2. "La imagen de casa en Pablo Neruda. Las casas, su patrimonio. El espacio apropiado". Pág. 15.

⁷²⁰ En la tesis de Francisco González de Canales "Arquitectura de ida y vuelta" es interesante leer los capítulos V.3 y V.4 "Aproximaciones previas a las casas de Neruda" y "De la poesía a la arquitectura" (páginas 479 a 498) donde explica el camino de la arquitectura canónica (a través de Germán Rodríguez Arias) en su derivación y encuentro con el poeta, para termina en el capítulo V.4 trazando el camino inverso, es decir, como la poesía de Pablo Neruda se va acercando a la arquitectura. Todo ello con el fin de esbozar una idea de arquitectura lo más completa posible en el quehacer del poeta.



(208) Pablo Neruda y poetas españoles caminando por las calles de Madrid. 1935.

Volviendo a lo que sostiene Rebecca Jowers López-Guerra en la tesis "*Neruda en España: Caballo Verde para la poesía*", en España se encuentran las raíces de dos cambios fundamentales en la poesía y la persona de Neruda: el abandono cuando deja España en 1937 de su poesía hermética, de introspección y de angustia interior, para dar paso a una poesía vuelta hacia fuera: hacia el hombre y su entorno social. Asimismo, del clima revolucionario de la España de preguerra y la posterior guerra civil nace en Neruda un sentimiento de comunión y solidaridad con el hombre que se traduce en el compromiso político que marcó el resto de su vida.

Neruda recibe el apoyo y el elogio de los poetas españoles en su estadía entre 1934 y 1936. Por primera vez se siente enteramente reconocido como poeta y comienza a percibir el carácter verdadero de su obra, comenzando a concebir esta como un conjunto coherente.

Será en agosto de 1933 cuando llega a Buenos Aires, donde ha sido nombrado cónsul. Su estancia en la capital rioplatense tiene mucha importancia para los estudiosos del periodo español de la poesía nerudiana. El motivo es que allí conoció por primera vez a varios escritores argentinos que serían luego colaboradores en su revista "*Caballo verde para la Poesía*": Ricardo Molinari, Raúl González Tuñón y José González Carbalho. Pero más significativo es el encuentro con un joven poeta granadino el 13 de octubre de 1933 en la casa de Pablo Rojas Paz. Federico García Lorca se hallaba en Buenos Aires para asistir al estreno argentino de su tragedia "*Bodas de sangre*". Con este encuentro se inicia una etapa fecunda de colaboración literaria entre Lorca y Neruda.⁷²¹



(209) Pablo Neruda con Federico García Lorca en España (1934).

⁷²¹ El encuentro de Neruda con el poeta García Lorca tuvo mucho que ver con el cambio en su vida. Para Neruda, Lorca representará al poeta que se ha zafado de la ortodoxia moderna (ortodoxia representada por Juan Ramón en España y Huidobro en Chile), para hacer un uso de ella mucho más libre, siempre al encuentro de nuevas interconexiones con un sentido más profundo de lo que entiende como su ser y cultura. La comprobación de este modo poético en Lorca, sería de vital importancia para Neruda, ya que este le ayudaría a clarificar su propio hacer poético. Sobre la relación entre Neruda y Lorca ver GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "*Arquitecturas de ida y vuelta*", Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2004: Págs. 509-519.

La amistad con Lorca sería una fuente de inspiración poética y emotiva para Neruda, y su muerte trágica, tres años después, animaría su lucha política. La primera colaboración literaria entre ambos se produjo en una cena homenaje que les rindió el PEN Club argentino en el hotel Plaza de Buenos Aires en la primavera de 1934. Los dos pronunciaron un discurso, hoy famoso, en honor a Rubén Darío, el poeta que cuatro décadas antes había realizado un estrecho acercamiento entre la poesía española y la hispanoamericana.⁷²² El "*discurso alimón*"⁷²³ sobre Rubén Darío no fue la única colaboración entre ambos poetas. También confeccionaron a mano un pequeño libro de versos en honor de su amiga Sara Tornú de Rojas Paz⁷²⁴, titulado "*Paloma por dentro, o sea la mano de vidrio*". Este libro, junto con el discurso sobre Rubén Darío, fue el comienzo de una gran amistad, admiración y colaboración literaria que duraría hasta la misma muerte de Federico en 1936.

A principios de 1934 le llega la noticia de que ha recibido un nuevo destino consular en Barcelona, y parte el 5 de mayo para España. Reanuda en España su amistad con Federico y ensancha su círculo de amigos entre los poetas españoles. En su "*Oda a Federico García Lorca*" recuerda especialmente a Aleixandre, Alberti, Luis Rosales, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez.



(210) Homenaje a Luis Cernuda (sentado, al frente de la mesa) en Madrid, en abril de 1936. De pie, de izquierda a derecha, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Pablo Neruda, José Bergamín, Manuel Altolaguirre y María Teresa León. Fundación Federico García Lorca.

El 6 de diciembre de 1934 dio un importante recital de su poesía ante un grupo reunido de la Universidad de Madrid. Pero más importante que los poemas allí leídos fueron las observaciones sobre su poesía que hizo Federico García Lorca cuando presentó al poeta chileno. En esta presentación Lorca logró resaltar los elementos en la poesía nerudiana que eran nuevos e insólitos en el ambiente poético madrileño y que comenzaban ya a levantar polémicas en algunos círculos. Lorca habló de los "*poetas grandes*", que eran los que lograban captar la esencia de América, y criticó a los poetas que la América española mandaba a España, muchos de los cuales parecían peninsulares y otros reflejaban demasiada influencia de Francia. Neruda era para Lorca uno de esos poetas "*grandes*" que, con Rubén Darío o Herrera y Reissig, traían a España el mensaje de "*...un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe...*". Era, según Lorca: "*un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que, afortunadamente, él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua...*".⁷²⁵ En este discurso Lorca enumeró las que para él eran las cualidades innovadoras ya existentes en la poesía de Neruda en 1934 y que chocaban con el mundo poético del momento.⁷²⁶

⁷²² EHRENBURG, Ilya: en su prólogo a "Poesía de Neruda". Volumen III. Santiago, Austral, 1953: Págs. 629-630.

⁷²³ Discurso publicado en El Sol, Madrid, 1934. <http://www.neruda.uchile.cl/discursoalimon.htm>

⁷²⁴ Mujer del escritor Rojas Paz, conocida como "La Rubia" habitual en las tertulias y reuniones de escritores.

⁷²⁵ GARCÍA LORCA, Federico: "Presentación de Pablo Neruda en la Universidad de Madrid", Obras Completas, 19ª edición, Vol. I, Madrid, 1974: Pág. 1183.

⁷²⁶ Será el crítico Emir Rodríguez Monegal quien analizará la apreciación de la poesía de Neruda por Lorca, quien traza las características de una poética nerudiana nueva. Frente a la poesía intelectual y filosófica, la poesía de la "tinta", Neruda propone una que no huye de la "muerte", el "dolor" y la "sangre". La poesía de Neruda obedece a "voces misteriosas", no a los mandatos del cerebro. Es una poesía espontánea, emotiva y pasional que lejos de la poesía deshumanizada de la que hablamos con anterioridad, "no teme al ridículo", no evita las manifestaciones del sentimiento, y no vacila en ponerse "a llorar de pronto en la mitad de la calle".

La relación de Neruda con Juan Ramón Jiménez fue muy distinta. Fue en noviembre de 1934, en la revista "Pro" de Santiago, cuando el poeta chileno Vicente Huidobro publicó un artículo en el cual acusaba a Neruda de haber plagiado en su poema 16 del libro "Veinte poemas de amor" el poema 30 de "El jardinero" de Rabindranath Tagore.⁷²⁷ La acusación presentaba la versión en prosa del poema de Tagore, realizada en 1917 por Zenobia Camprubí (mujer de Juan Ramón) y Juan Ramón Jiménez, junto al mencionado poema de Neruda.

Ricardo Gullón, en su artículo aparecido en Hispanic Review n.º 39 en 1971, explica de una manera detallada y serena las relaciones entre Neruda y Juan Ramón Jiménez. Las coincidencias de los poemas eran obvias: el poema de Neruda era una "paráfrasis" en verso de la prosa de Zenobia y Juan Ramón. Neruda aclaró que el poema era, de hecho, una paráfrasis del de Tagore, que él había escrito a instancias de una muchacha, amiga de Temuco, muy aficionada a la obra del escritor hindú. Pero esta aclaración no satisfizo a algunos de sus detractores, y en los últimos meses de 1934 se hizo circular una copia del artículo de Huidobro con su acusación de plagio que fue muy comentada por los círculos literarios madrileños. Los poetas españoles amigos y admiradores del poeta, capitaneados por García Lorca, hicieron circular un escrito de adhesión al poeta. Este escrito y el homenaje representan una defensa y reivindicación de su persona y su poesía.

Entre los que se negaron a firmar el escrito se encontraba Juan Ramón Jiménez. Se negó a firmar la primera versión del escrito que le ofrecieron y, a raíz de su negativa, se creó un clima de discordia y polémica entre los dos poetas y sus respectivos partidarios. Pero esta polémica le proporcionó a Juan Ramón un gran contacto con Neruda y su mundo poético.⁷²⁸

En 1939, Juan Ramón decidió hacer un juicio extenso sobre la poesía nerudiana en su retrato "Pablo Neruda 1939" que fue incorporado a la primera edición de su libro "Españoles de tres mundos", de 1942. En esta ya famosa apreciación de la obra de Neruda Jiménez dijo: "*Siempre tuve a Pablo Neruda...por un gran poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales. Neruda me parece un torpe traductor de sí mismo, y de los otros, un pobre explotador de sus filones propios, que a veces confunde el original con la traducción; que no supera completamente su idioma ni el idioma que traduce...Tiene Neruda mina explotada y por explotar; tiene rara intuición, busca extraña, hallazgo fatal, lo nativo del poeta; no tiene acento propio, crítica llena. Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cual flor, en metal en buen estado aún...*".⁷²⁹ Esta cita parcial nos muestra la ferocidad de la crítica, pero sin querer, como sostiene Rodríguez Monegal, Juan Ramón resalta tres aspectos significativos de la poesía nerudiana que él ve como negativos:

- Su dependencia del mundo del subconsciente,
- La naturaleza caótica de su mundo poético (que luego se traduce en su mundo personal y su manera de vivir los espacios de sus casas) y
- El amontonamiento de las cosas que se da en él produciendo un tipo de "collage" cubista (importancia de buscar, encontrar y recoger objetos que llenaron su vida y sus espacios domésticos).

Después de unos años de vivencias en América, Juan Ramón empezó a ver de otra manera la poesía de Neruda, y en una carta pública que apareció en la revista costarricense "Repertorio Americano" en 1942, quiso hacer una rectificación parcial de la visión que en su artículo de "Españoles de tres mundos" daba de la poesía nerudiana. La rectificación de Juan Ramón conmovió profundamente al poeta chileno. Así lo confiesa en una carta que mandó desde su puesto consular en México el 15 de octubre de 1942, donde

⁷²⁷ Rabindranath Tagore. (Calcuta, 7 de mayo de 1861 - ibíd., 7 de agosto de 1941) fue un poeta bengalí, poeta filósofo del movimiento Brahmo Samaj (posteriormente convertido al hinduismo), artista, dramaturgo, músico, novelista y autor de canciones que fue premiado con el Premio Nobel de Literatura en 1913, convirtiéndose así en el primer laureado no europeo en obtener este reconocimiento.

Tagore revolucionó la literatura bengalí con obras tales como "El hogar y el mundo" y "Gitanjali". Extendió el amplio arte bengalí con multitud de poemas, historias cortas, cartas, ensayos y pinturas. Fue también un sabio y reformador cultural que modernizó el arte bengalí desafiando las severas críticas que hasta entonces lo vinculaban a unas formas clasicistas. https://es.wikipedia.org/wiki/Rabindranath_Tagore

⁷²⁸ JOWERS López-Guerra, Rebecca: "Neruda en España. Caballo Verde para la poesía", Tesis de doctorado, Departamento de Filosofía Hispánica, Michigan, 1984. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-142971.html>

⁷²⁹ JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Españoles de tres mundos", Aguilar, Madrid: 1969: Págs. 181 y 182. Se han respetado las peculiaridades ortográficas de los textos de Juan Ramón.

también anuncia a Juan Ramón la trágica muerte de Miguel Hernández. Ante tal pérdida, sus querellas y peleas literarias se volvieron insignificantes. La muerte de Hernández *"les unía en el duelo y quizá contribuyó a hacerles ver la pequeñez de sus diferencias...No es casualidad que la reconciliación Neruda-Juan Ramón se operase bajo el signo triste del poeta sacrificado"*.⁷³⁰

Neruda pasó a Francia después de que el frente de batalla se instalara en Madrid, y es en París donde decidió editar con la escritora inglesa Nancy Cunard una revista de poesía titulada *"Los poetas del mundo defienden al pueblo español"*. Se editaron en total seis números, que constaban de ocho páginas y llevaba, en español o francés, el siguiente mensaje en la portada: *"Madrid será la tumba del fascismo internacional. Escritores: combatid en vuestra patria los asesinatos de Federico García Lorca. Pedimos dinero, alimentos, ropa y armas para la República española. No pasarán."*⁷³¹

A partir de febrero de 1937, Neruda inicia una larga etapa de continuos esfuerzos en pro de la República española. Ese mismo mes habló públicamente sobre lo que fue para él el dolor más profundo que le trajo la guerra: la muerte de su amigo Federico. Pronunció en París su famoso discurso *"Le souvenir de Federico García Lorca"*, en el que se pregunta cómo se puede hablar en ese momento de Lorca y resaltar el nombre de solo uno entre tantísimos españoles martirizados por la guerra.⁷³² La razón es que para el poeta chileno el mero nombre de su amigo granadino es un símbolo, y *"al pronunciarlo se pronuncian los nombres de todos los que cayeron defendiendo la materia misma de sus cantos, porque él era el defensor sonoro del corazón de España..."*.⁷³³ Frente a la muerte de Lorca, Neruda se vuelve definitivamente más combativo.

Como vemos, lo que une a estos tres personajes, Neruda, García Lorca y Juan Ramón, es su condición de poetas en una época de preguerra en España que marca su destino poético, político y personal. Pero también la constante relación de su poesía con su entorno inmediato; para Neruda su Chile natal, los alrededores de Moguer en el caso de Juan Ramón o su Granada natal en el caso de Lorca, entornos que les sirven de constante inspiración (como veremos a continuación).

Sin embargo, los separa el entendimiento y captación de esos entornos. La personalidad de cada uno y su cultura hicieron que cada cual percibiese su entorno natural y personal de muy distinta manera. El Neruda sentimental, caótico, emotivo, capturó todo lo que le rodeaba con gran emoción y detalle. Las ideas plásticas de Neruda, su acercamiento a la arquitectura, estarán siempre mediadas por una asimilación selectiva de aquellas experiencias que fue absorbiendo a lo largo de sus años más activos.⁷³⁴ A García Lorca lo marcó su entorno violento y de incompreensión, por lo que captó la belleza de su entorno natural, más que el de su entorno personal que volcó luego en su poesía. Juan Ramón, con su personalidad más conservadora, no conoció mucho más entorno que su ciudad natal de Moguer, del que habla con nostalgia. También compartieron el interés por las casas que habitaron y fueron refugio de su poesía. Compartieron los tres una gran proyección internacional, así como una gran amistad en el caso de García Lorca y Neruda, y una admiración mutua tras algunas desavenencias en el caso de Juan Ramón y Neruda, conviviendo todos en una época convulsa tanto en Europa como en América.

A continuación expondremos las consideraciones previstas en la Ley de Patrimonio Histórico Español para la figura de *"Sitio Histórico"*, para así conseguir un mejor entendimiento de la obra construida de Neruda y la propuesta final de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto. La investigación quiere aportar otra visión del hacer del poeta, una vez reconocido el valor patrimonial de sus casas, con el fin de conseguir así una mejor gestión y difusión de las mismas, y que se reconozca su amplio valor patrimonial y creciente valor de identidad. Esta red de casas y lugares propuesta formará un mapa que resuma el valor simbólico y de identidad de su obra construida.

Para conseguir este objetivo realizaremos un estudio comparativo con dos ejemplos de *"lugares o sitios"* vinculados a las figuras de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. Estos lugares están protegidos

⁷³⁰ GULLÓN, Ricardo: "Relaciones Neruda-Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Review*, 39, 1971: Pág.157.

⁷³¹ JOWERS López-Guerra, Rebecca: "Neruda en España. Caballo Verde para la poesía", Tesis de doctorado, Departamento de Filosofía Hispánica, Michigan, 1984. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-142971.html>

⁷³² La versión española de la conferencia, publicada repetidas veces, apareció por primera vez en "Hora de España", Valencia, nº3, marzo 1937.

⁷³³ El día 20 de enero de 1937, con el respaldo de la Alianza de Intelectuales, Pablo Neruda, ofrece en París su largamente anunciada conferencia dedicada a recordar a Federico García Lorca. La Conferencia sobre Federico García Lorca es en la Maison de la Culture de París, dentro de las Jornadas de solidaridad con la República Española, en las que se rinde homenaje al poeta asesinado. 21 de enero de 1937. Recogida en el tomo II de las Obras Completas de Neruda (B. Aires, Edit. Losada, tercera edición, 1967: Págs.1043-1049).

⁷³⁴ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitecturas de ida y vuelta", Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2004: Pág. 483.

por la Ley de Patrimonio Histórico Español,⁷³⁵ y formalizados a través de la figura de "*Sitio Histórico*". La tipología de Sitio Histórico constituye una iniciativa de gran relevancia en el ámbito patrimonial, que pretende la fusión e interrelación de masas patrimoniales diferentes a través del tejido cultural que está representado por el territorio.⁷³⁶

Nuestra propuesta es la de utilizar la figura de "*Sitio Histórico*" como herramienta para dar a conocer los lugares y sitios vinculados a la figura histórica y creativa del poeta Pablo Neruda. Partimos de un conjunto de inmuebles que ya están protegidos por las leyes chilenas, como son las tres casas declaradas Monumento Histórico Nacional. Pero incluiremos otra serie de inmuebles como sitios vinculados al poeta, los cuales no disfrutaban en la actualidad de protección o reconocimiento. Esta diferencia marcada en la protección de las casas que queremos incluir trae consigo dificultades que comentaremos a continuación. Los ejemplos españoles que expondremos también incluyen inmuebles protegidos y otros que no tienen esa consideración. Estos ejemplos son nuevas experiencias impulsadas estos últimos años por el Servicio de Protección de la Dirección General de Bienes Culturales⁷³⁷ enfocadas con una nueva orientación de la figura de "*Sitio Histórico*".

Sabemos que resulta complejo y difícil de concretar la aplicación de una tipología de bien inmueble como la de Sitio Histórico (con lo que ello implica en cuanto a identificación formal y mecanismos de protección asociados, especialmente la utilización del planeamiento) para la protección de unos bienes, como son los espacios e inmuebles asociados a Juan Ramón Jiménez y a García Lorca, cuya naturaleza material y valorativa, como veremos, resulta muy diversa. Sin embargo, se ha conseguido inscribir finalmente en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural,⁷³⁸ con la tipología de Sitio Histórico, los lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez (2015), y está en proceso de inscripción los lugares vinculados a Federico García Lorca.

En el caso concreto de Pablo Neruda, encontramos más semejanza en la naturaleza material y valorativa de su obra, ya que hemos escogido más que nada lo que hemos llamado su "*patrimonio construido*", el conjunto de casas descrito en la parte II de esta investigación, lo que facilitará la utilización de la figura de "*Red de casas y lugares como patrimonio conjunto*", más ligado a su hacer arquitectónico, aunque hemos querido incluir también ruinas y parajes como Cantalao.

Comenzaremos explicando que la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 (LPHE), define en su artículo 15.4 la figura de Sitio Histórico en estos términos: "*Sitio Histórico es el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la Naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico*". Si partimos de esta definición, así como de las líneas generales que la ley establece en relación a los mecanismos de protección de esta tipología, se pueden plantear una serie de cuestiones importantes que afectan a cualquier propuesta de esta categoría y que recoge ya de alguna manera el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Granada José Castillo Ruiz en el expediente para la declaración como "*Bien*

⁷³⁵ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Publicado en el boletín oficial del estado "BOE" núm. 155, de 29 de junio de 1985, páginas 20342 a 20352 (11 págs.). dice la ley en el preámbulo: El Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea. La protección y el enriquecimiento de los bienes que lo integran constituyen obligaciones fundamentales que vinculan a todos los poderes públicos, según el mandato que a los mismos dirige el artículo 46 de la norma constitucional. Esta Ley consagra una nueva definición de Patrimonio Histórico y amplía notablemente su extensión. En ella quedan comprendidos los bienes muebles e inmuebles que los constituyen, el Patrimonio Arqueológico y el Etnográfico, los Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad estatal, así como el Patrimonio Documental y Bibliográfico. Busca, en suma, asegurar la protección y fomentar la cultura material debida a la acción del hombre en sentido amplio, y concibe aquélla como un conjunto de bienes que en sí mismos han de ser apreciados, sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

⁷³⁶ Esta nueva orientación se ha plasmado en recientes declaraciones de Sitios Históricos como la Cuenca Minera de Riotinto o los lugares vinculados a Juan Ramón Jiménez en Moguer (Huelva), y en trámite para el caso de lugares vinculados a García Lorca.

⁷³⁷ Dentro de la estructura orgánica de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía aparece la Secretaría General de Cultura de la que forma parte la Dirección General de Bienes Culturales y Museos. El patrimonio cultural de Andalucía es, sobre todo, rico, variado y complejo, eje vertebrador de identidad y factor clave del desarrollo andaluz y por eso, las actuaciones que sobre él se desarrollan son igualmente complejas y variadas. Para adaptarse a las necesidades que ese patrimonio demanda, desde un servicio público que garantice así el derecho a la cultura, la Secretaría General de Cultura, responsable de su cuidado, se organiza en los Servicios de Protección, Conservación y Obras e Investigación y Difusión. Página de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/consejeria/organigrama>

⁷³⁸ En el seno del Patrimonio Histórico Español, y al objeto de otorgar una mayor protección y tutela, adquiere un valor singular la categoría de Bienes de Interés Cultural, que se extiende a los muebles e inmuebles de aquel Patrimonio que, de forma más palmaria, requieran tal protección. Semejante categoría implica medidas asimismo singulares que la Ley establece según la naturaleza de los bienes sobre los cuales recae. Preámbulo de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

de Interés Cultural, en la categoría de Sitio Histórico, de los lugares vinculados a Federico García Lorca” (bien denominado lugares lorquianos), que aparece en la documentación técnica perteneciente a la Delegación de Cultura de Granada.

Estas cuestiones planteadas de las que nos hacemos eco son las siguientes:

1. ¿Cuál es la condición material e inmueble de la figura de Sitio Histórico? Tanto el objeto de protección como la naturaleza de los mecanismos de protección se orientan hacia un lugar o paraje (sea cual sea su concreción física: una casa, un bosque, unas ruinas, una ciudad, etc.). Son ellos los que atesoran el valor, con la particularidad de que tal valor procede no de la propia condición material del bien, sino de los contenidos históricos, paleontológicos, etnológicos o antropológicos asociados a él, lo cual en ningún modo invalida su naturaleza material e inmueble. En realidad, la protección se dirige no al acontecimiento histórico en cuestión (lo veremos tanto en el ejemplo de Juan Ramón como en el de García Lorca), sino a la concreción física de ese acontecimiento (*“los valores se nos presentan siempre apoyados en un sostén que es de orden real (piedra, papel, lienzo, movimiento, gesto) y lo captamos por los sentidos”*).⁷³⁹

En el caso particular de Neruda, hemos defendido que sus casas atesoran valores derivados de su propia condición material, de su arquitectura o de su valor histórico, y que guardan, sobre todo, valores simbólicos y de identidad. ¿Cuál es el lazo de unión entre los diferentes lugares o sitios que permite dar sentido y legitimar una declaración unitaria como *Red de casas y lugares como patrimonio conjunto* o *Sitio Histórico*? ¿El propio personaje? ¿Su obra construida? Trataremos de contestar a estas cuestiones.

2. ¿Tiene el espacio protegido una condición unitaria o discontinua? Entendemos que su carácter normalmente es discontinuo. Esto quiere decir que diferentes términos municipales, comunas o ciudades pueden albergar los inmuebles o parajes que se quieran incluir en la declaración, lo que exige un alto grado de colaboración institucional. Este carácter discontinuo se da, por ejemplo, en el caso de los lugares vinculados a la figura de García Lorca, que supera incluso fronteras provinciales; y es aún más extremo en el caso de Neruda, en el que los lugares vinculados a su personalidad histórica se reparten entre distintas comunas de la ciudad de Santiago, ciudad de Valparaíso, costa de Isla Negra y ciudad de Temuco. Sin embargo, en el caso de Juan Ramón Jiménez los lugares a él vinculados quedan circunscritos solo al término municipal de Moguer, en la provincia de Huelva, lo que simplifica enormemente el trabajo.

3. ¿Cómo es la adscripción a los bienes inmuebles de conjunto? Según la complejidad y amplitud de la naturaleza material del bien, la Ley de Patrimonio Histórico Español diferencia, dentro de las diversas categorías de bienes inmuebles propuestas para su declaración como Bienes de Interés Cultural, entre inmuebles singulares (Monumento y Jardín histórico) y de conjunto (Sitio Histórico, Conjunto Histórico y Zona Arqueológica), estableciendo para cada uno diferentes procedimientos de intervención, muy exactos en el caso de los singulares y más difusos para los de conjunto. En este caso se traslada al planeamiento la responsabilidad para su ordenación y protección, lo que hace recaer una gran responsabilidad sobre la administración local (ayuntamientos, comunas).⁷⁴⁰

En los inmuebles de los casos españoles propuestos predominan los inmuebles singulares, declarados Monumentos. Así, por ejemplo, la casa natal de Juan Ramón, inscrita en la categoría de monumento en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz por Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de 19 de agosto de 1996 (BOJA, número 188, de 21 de noviembre de 1996).

En el caso de las casas de Neruda, veremos que se trata también, en su mayoría, de inmuebles singulares, por lo que concluimos de forma general que resulta difícil concretar nuevos mecanismos de protección, ya que serían muy semejantes a los previstos para los monumentos. La dificultad surge en el caso español cuando se delegan las competencias a la administración local, que se encuentra ya con la condición de bienes inmuebles singulares asignada a los espacios propuestos; el problema se agrava si tienen que intervenir varios ayuntamientos o comunas en la protección del bien.

¿Es suficiente la figura de Sitio Histórico o, en el caso de Neruda, la de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto, sabiendo de antemano la complejidad para su formalización patrimonial?

⁷³⁹ Risieri Frondizi. “¿Qué son los valores? Introducción a la axiología.” Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958, decimoséptima reimpresión 2001: Pág. 40.

⁷⁴⁰ Ver en la Parte I, capítulo I, I.3.3.- Textos nacionales chilenos sobre patrimonio y urbanismo: págs. 56-65.

Resulta enorme la diversidad de variables a considerar en la determinación de los valores culturales de un lugar vinculado, por ejemplo, a García Lorca o a Juan Ramón Jiménez. De ahí lo complejo de identificar “el lugar” como perteneciente al Bien de Interés Cultural objeto de la declaración, ya que existen numerosos sitios en los que la vinculación al personaje (sea a su obra o a su persona) se superpone a la de otros personajes o acontecimientos históricos, lo que genera dudas sobre la oportunidad o el propio sentido de la declaración. ¿Cómo escogemos o descartamos ciertos espacios vinculados al personaje? ¿Por qué unos sí y otros no? Creemos que en estos casos debe operarse en el siguiente sentido:

Habría que analizar singularmente cada lugar y sus contenidos culturales, identificando de una forma objetiva la significación de la aportación de la figura del personaje (García Lorca, Juan Ramón o el propio Neruda) en la configuración patrimonial del lugar. En ocasiones esta aportación se diluye o resulta poco significativa frente a la importancia de otros contenidos más relevantes; así sucede, por ejemplo, con la casa de Manuel de Falla, dada la importancia del compositor gaditano, y de los lugares vinculados a Mariana Pineda,⁷⁴¹ figura histórica que dispone por sí misma, pese a la gran labor de recuperación que hizo Lorca, de entidad cultural suficiente para protegerse por sí sola. En otros casos es únicamente la presencia del personaje la que otorga condición patrimonial a un lugar cuyos significados preexistentes no bastaban por sí solos para alcanzar esta consideración.⁷⁴²

En el caso específico de la Red de casas y lugares como patrimonio conjunto de Pablo Neruda, “los lugares” objeto de la declaración son sobre todo inmuebles concretos de arquitectura doméstica, como la casa natal de Temuco, pero también inmuebles inacabados o un paraje soñado para un uso social.

Debemos decir también algo acerca de la pervivencia física del lugar. La declaración de un determinado espacio como Sitio Histórico en función de su vinculación con un personaje (todos escritores y poetas en nuestro caso) requiere que, además de mantenerse en él el recuerdo del personaje, subsista físicamente el ámbito material donde se produjo la presencia del mismo. Aunque parezca obvio que un lugar desprovisto de algún rastro de la presencia física dejada allí por el personaje no puede disponer de protección, tal aseveración comienza a perder fuerza si tenemos en cuenta el carácter simbólico que posee en este caso el objeto a proteger. Este es el caso, por ejemplo, del destruido Cortijo de las Pasaderas, donde los escasísimos restos que de él perduran contrastan con la importancia del lugar, por ser el último sitio donde García Lorca estuvo prisionero antes de ser asesinado. También sirve de ejemplo el caso del edificio de nueva construcción situado sobre la casa que habitó la familia García Lorca en la Acera del Casino (Granada).

En el caso de Neruda veremos la dificultad que entraña la declaración o protección, por ejemplo, de su casa natal en Temuco, donde la pervivencia física del lugar no conserva ningún resto original de la presencia del poeta, así como Cantalao, paraje natural para realizar un sueño.

Estos ejemplos ponen de manifiesto que la recuperación, sea material, simbólica o de identidad, de un lugar para destinarlo a la memoria de un personaje (sea como lugar de paseo, casa-museo, lugar para creación artística, etc.) introduce una variable importante en la posible identificación de aquellos espacios que, alterados, puedan ser objetos de declaración: es lo que el profesor José Castillo Ruíz denomina *la recuperación o restablecimiento de la funcionalidad*. Esto resulta muy relevante en los tres casos que expondremos, en los que algún inmueble puede sufrir una recuperación original, o bien ser recreados como casas-museo. No hay que olvidar con relación a este aspecto de la funcionalización que, con carácter general, la declaración de un bien en esta categoría lo que busca es, sobre todo, preservar los vestigios culturales existentes, y no tanto utilizar estos para promover acciones que restablezcan la originalidad física o funcional del objeto, lo que no elude la necesidad de dar un uso al bien, por ejemplo como casa-museo en las tres casas de Neruda: Isla Negra, La Chascona y La Sebastiana, ya que el patrimonio pretende ser además un medio para la integración social y el desarrollo económico.

Queremos subrayar también lo importante que es la “intensidad” del personaje para justificar la elección de aquellos lugares que desean ser protegidos con la tipología de Sitio Histórico. En el caso de Lorca, existen numerosos lugares, tanto en Granada como en otras localidades, ciudades o provincias, donde puede rastrearse la presencia de su figura como personaje histórico. Mayor es la amplitud de lugares,

⁷⁴¹ En la recuperación de la memoria histórica de Mariana Pineda en los años 20 y 30 del siglo XX jugó un papel esencial el socialista Fernando de los Ríos, que fue ministro de justicia en el gobierno provisional, y que desde 1911 había sido catedrático en Granada. Él fue el que al parecer despertó en su amigo el poeta Federico García Lorca el interés por una figura entonces olvidada y que le llevó a escribir en 1925 la obra de teatro “Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas” que después de superar ciertos problemas con la Dictadura de Primo de Rivera pudo estrenarse dos años más tarde, en 1927.

⁷⁴² Como ejemplo veremos en los “lugares lorquianos” el caso del “Camino de Fuentegrande”, donde los miles de fusilados que permanecen enterrados en las fosas comunes adquieren una condición cultural gracias a la universal presencia de García Lorca.

ciudades y países que tendríamos que examinar en el caso de Neruda. Ante esta situación, si se quiere que la declaración de Sitio Histórico tenga operatividad y racionalidad debemos cerciorarnos de que el lugar elegido dispone de indiscutible calificación patrimonial derivada de la vinculación con el personaje. Puesto que no siempre se dispone de criterios objetivos irrefutables (hemos hablado de los valores subjetivos en la parte I), un elemento importante a considerar en la "calificación" cultural del sitio es la consideración social y el valor de identidad del bien respecto del personaje, algo que venimos defendiendo a lo largo de esta investigación. En el caso concreto de Neruda, hemos utilizado una justificación en la parte I sobre metodología dentro de lo que hemos llamado *Línea de investigación interpretativa-teórica (Eje B)* para reconocer la presencia de ciertos valores en unos bienes y conseguir así una calificación cultural suficiente para proponer los sitios vinculados con el poeta.

Un ejemplo significativo es también lo que ha sucedido con el Cortijo del Fraile en Níjar (espacio vinculado a Lorca), donde el eco periodístico y social de las iniciativas ciudadanas puestas en marcha para la recuperación del lugar que inspiró la obra "*Bodas de Sangre*"⁷⁴³ ha propiciado que exista un alto grado de aceptación social sobre la necesidad de su protección. Cuando los espacios, objetos y lugares vinculados a una persona adquieren el reconocimiento social y son merecedores de protección, lo que se pone de manifiesto es que los valores culturales asociados son muchos más ricos que los ya de por sí relevantes valores artísticos o poéticos. García Lorca constituye ante todo un símbolo y un paradigma humano y social de inabarcables dimensiones, como también su contemporáneo poeta chileno.

Cabe preguntarse también sobre la existencia o no de otros mecanismos de protección. Dada la diversidad de lugares vinculados a las figuras de Juan Ramón Jiménez, García Lorca o Pablo Neruda, y dado el carácter discontinuo de la figura de Sitio Histórico, podríamos encontrar espacios o inmuebles que disponen ya de protección no por su vinculación a estos personajes, sino por su pertenencia a un conjunto histórico, por su valor arquitectónico o urbanístico, o por ser monumentos históricos, lo que podría convertir en reiterativa la nueva declaración como Sitio Histórico. Creemos, pues, que solo debería aplicarse este mecanismo de protección sobre un inmueble ya protegido en aquellos casos en los que su inclusión en el Sitio Histórico introduzca un factor novedoso para reorientar una posible actuación sobre el mismo. Veremos en los ejemplos españoles escogidos casos de inmuebles ya protegidos, como la casa natal de Juan Ramón; en el caso chileno, tres de las casas escogidas para formar parte de la figura de Patrimonio Conjunto están ya protegidas como Monumentos Históricos Nacionales, mientras que la casa Michoacán lo está como Inmueble de Conservación Histórica.

4. ¿Y qué sucede con los bienes muebles⁷⁴⁴ en relación con los inmuebles objeto de declaración? ¿Se deben incluir o no aquellos bienes no vinculados con el inmueble? Parece lógico contestar que solo aquellos bienes muebles vinculados a la historia y conformación de los inmuebles declarados Sitio Histórico pueden incluirse como integrantes del Bien de Interés Cultural. ¿Cuál será la selección que debemos hacer de los objetos a incluir en la declaración? En el caso de los lugares vinculados a García Lorca, tres de los inmuebles a incluir en la declaración de Sitio Histórico lo constituyen las casas familiares, las cuales subsisten física y ambientalmente en gran medida como consecuencia de un proceso previo de recuperación, restauración, rehabilitación y ambientación que ha permitido su conversión, en la mayoría de los casos, en casas-museo. Parece, pues, que la protección de estos lugares va a destinarse no tanto a los espacios originales del poeta como a la "*construcción cultural y patrimonial*" de los mismos a través de los procesos de recuperación señalados.

Sucede lo mismo en el caso de Pablo Neruda, donde la Fundación se preocupa de mantener una construcción cultural constante destinada a reconocer su amplio valor patrimonial y creciente valor de

⁷⁴³ "*Bodas de sangre*" es una tragedia en verso y en prosa del escritor español Federico García Lorca escrita en 1931. Es una producción poética y teatral que se centra en el análisis de un sentimiento trágico. Enmarcado en un paisaje andaluz trágico y universal. El tema principal tratado en este gran drama es la vida y la muerte. Pero de un modo arcano y ancestral, en la que figuran mitos, leyenda y paisajes que introducen al lector en un mundo de sombrías pasiones que derivan en los celos, la persecución y en el trágico final: la muerte. El amor se destaca como la única fuerza que puede vencerla. La obra recoge unas costumbres de la tierra del autor, que aún perduran. Todo ello a partir de objetos simbólicos que anuncian la tragedia. Los acontecimientos trágicos y reales en los que podría basarse la obra de Lorca se produjeron el 22 de julio de 1928 en el Cortijo del Fraile, Níjar, Almería.

⁷⁴⁴ Los bienes muebles son aquellos que pueden trasladarse fácilmente de un lugar a otro, manteniendo su integridad y la del inmueble en el que se hallen depositados. Los bienes muebles, por oposición a los bienes inmuebles, son todos aquellos bienes personales depositados en estancias que son transportables, pero que uno no suele llevar consigo. Esto incluye, pero no se limita, a los elementos decorativos de una vivienda. Ver la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de patrimonio Histórico de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008: Pág. 60.

identidad. Esto exige, en el proceso de identificación formal que implica la declaración de Sitio Histórico (o en el caso de la Red de casas y lugares como Patrimonio Conjunto), un proceso de verificación del grado de autenticidad tanto del inmueble como de los bienes muebles, a fin de distinguir entre aquellos espacios o bienes existentes como soporte de la necesaria ambientación de la casa (sean originales de la época o no) y aquellos otros originarios de la casa en cuanto a su relación con el personaje o morador. Pero esto presenta otro problema añadido, ¿deben incluirse solo aquellos objetos o bienes originales en cuanto pertenecientes a la casa tal y como estaba cuando, por ejemplo, Lorca o Neruda la habitaban o también aquellos otros vinculados al morador pero que se han incorporado a raíz de esta "*construcción cultural de museo*"? Lo más lógico parecería ser incluir sólo aquellos bienes presentes en las diferentes casas y que puedan reputarse como originales de éstas, ya que la construcción cultural de las casas-museo (como hemos visto en los tres ejemplos de poetas estudiados) se halla en permanente actualización o movimiento, como corresponde a cualquier institución museística (ver valor funcional o útil como casa museo págs. 306-311).

Esta situación, perfectamente resuelta en el ámbito de los museos, apenas tiene tratamiento en el caso de la figura de Sitio Histórico, cuya actualización no suele ser habitual. Quiere esto decir que la figura de Sitio Histórico parece adecuarse a la identificación de una realidad cultural concluida, pero no para otra en continuo movimiento, como sucede con las casas-museo de Juan Ramón y García Lorca o, como veremos, sucede también con Neruda.

Queremos resaltar, pues, la dificultad que presenta el aunar la condición y funcionamiento museístico de gran parte de los lugares vinculados a García Lorca o a Juan Ramón con su protección a través de la figura de Sitio Histórico. Todas estas cuestiones planteadas nos ayudarán a reflexionar y perfilar la figura de "*Red de casas y lugares como patrimonio conjunto*" propuesta para el caso de Neruda, haciéndonos conscientes de las grandes dificultades que esto conlleva. El plantear una propuesta de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto, patrimonio arquitectónico singular de Neruda, con innegable valor histórico, urbanístico, simbólico y de identidad nos permitiría, además de conocer mejor la capacidad creativa del poeta, proteger mejor el conjunto de su aportación cultural. Esta figura de protección se encaminaría además a evitar el impacto negativo que diversas actividades permitidas pueden provocar sobre el patrimonio de Neruda, así como a fomentar la difusión de su obra.

VIII.4.1.- Caso del poeta Juan Ramón Jiménez.

Analizaremos a continuación el Decreto 17/2015, de 20 de enero,⁷⁴⁵ por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de "*Sitio Histórico*", los lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez sitios en el término municipal de Moguer (Huelva, España). En la declaración como "*Sitio Histórico*" se detallan los siguientes elementos:

1. Casa Natal de Juan Ramón Jiménez
2. Casa Museo de Zenobia y Juan Ramón
3. Casa de la calle Aceña de Juan Ramón Jiménez
4. El Paraje y la casa de Fuentepiña
5. El Cementerio donde reposan los restos de Juan Ramón y Zenobia, y la Ermita anexa de San Sebastián
6. Los bienes muebles de la colección de la Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez.

1.-En desarrollo de lo prescrito en el artículo 46 de la Constitución española, el estatuto de Autonomía para Andalucía, aprobado mediante Ley orgánica 2/2007, de 19 de marzo, establece en su artículo 10.3.3.º que la comunidad Autónoma ejercerá sus poderes con el objetivo básico del afianzamiento de la conciencia de identidad y cultura andaluza a través del conocimiento, investigación y difusión del patrimonio histórico, antropológico y lingüístico. Para ello, el artículo 37.1.18.º del estatuto de Autonomía para Andalucía preceptúa que se orientarán las políticas públicas a garantizar y asegurar dicho objetivo básico mediante la aplicación efectiva, como principio rector, de la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural,

⁷⁴⁵ Decreto 17/2015, de 20 de enero, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Sitio Histórico, los lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez sitios en el término municipal de Moguer, Huelva. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, BOJA nº20 de 30-01-2015: Págs. 50-63.

histórico y artístico de Andalucía; estableciendo a su vez el artículo 68.3.1.º que la comunidad Autónoma tiene competencia exclusiva sobre protección del patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, sin perjuicio de lo que dispone el artículo 149.1.28.ª de la constitución.

II.- Juan Ramón Jiménez (1881-1958), premio Nobel de Literatura en 1956, establece con su pueblo natal un vínculo ideal que se prolonga a lo largo de toda su existencia: "Mi vida fue salto, revolución, naufragio permanente. Moguer, Puerto de Santa María, Moguer, Sevilla, Moguer, Madrid, Moguer, Francia, Madrid, Moguer, Madrid, América, Madrid, América...". en Moguer logra Juan Ramón una perfecta simbiosis obra-naturaleza. esa "blanca maravilla", como él la llamó, ese mundo cotidiano que para el poeta era "mágico", fue permanente fuente de inspiración. El legado de Juan Ramón Jiménez está presente en su pueblo, en los lugares y paisajes de Moguer; en su obra literaria, amplia y rica en matices: "Almas de violeta, Ninfeas, Platero y yo, Olvidanzas, Baladas de primavera, La soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes, Pastorales, Melancolía, Poemas agrestes, Historias", etc. en toda ella subyace el ideal que persigue el poeta, la imagen de Moguer. Su obra "confirma la influencia decisiva que tuvo el ambiente nativo en el encauzamiento de la poesía juanrramoniana". No se puede entender la obra de Juan Ramón sin descender al espacio y al tiempo de Moguer, su legado máspreciado. Juan Ramón Jiménez ha legado para la posteridad y disfrute de su universo poético los lugares que estuvieron relacionados con su vida, referentes de sus evocaciones, los cuales están significados y connotados literariamente en su obra por lazos afectivos, vivenciales, identitarios, distintivos, afectivos y simbólicos. Las referencias a los espacios y personajes reales que formaron parte de la escena local a finales del siglo XIX y principios del XX fueron admirablemente evocados por el poeta en muchas de sus elegías, con mezcla de rigor histórico y fabuladora imaginación. Los lugares del municipio de Moguer vinculados con Juan Ramón Jiménez son: **la casa Natal, la casa Museo de Zenobia y Juan Ramón Jiménez, la casa de la calle Aceña, número 5, el paraje y casa de Fuentepiña, y el cementerio Parroquial** en el que se encuentra el panteón donde reposan sus restos junto con los de su esposa, Zenobia Camprubí.

- **La casa Natal** de Juan Ramón Jiménez, ubicada en la calle de la Ribera, número 2, es el lugar donde nació y vivió hasta los seis años, el lugar en el que el niño Juan Ramón imaginó su "casa azul marino", el color de su infancia, toda ella adornada de impresiones fugaces que han quedado plasmadas en algunos de los textos en prosa, como Moguer, Josefito, Figuraciones, entes y sombra de mi infancia, Platero y yo, o Por el cristal amarillo, entre otras. La significación del inmueble, ya inscrito en el catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, con la consideración de bien de catalogación general, por resolución de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de 19 de agosto de 1996 (BOJA, número 188, de 21 de noviembre de 1996), hace oportuna su inclusión en el Bien de Interés Cultural, tipología Sitio Histórico, que integra los lugares vinculados con Juan ramón Jiménez.

- **La casa Museo de Zenobia y Juan Ramón Jiménez**, ubicada en la actual calle Juan Ramón Jiménez, número 10, antigua calle Nueva, es la casa en la que el poeta moguerense vivió con su familia hasta que les sobrevino la ruina económica y posterior embargo del patrimonio. Desde este recinto dejaba pasar la vida creando personales y nutridas evocaciones del espacio familiar y proyectaba hasta lo universal el paisaje urbano y agreste de su pueblo. Juan Ramón comentaba en una carta en Hato rey, en abril de 1954, dirigida a la revista "Caracola" de Málaga, que había vivido en esta casa hasta sus veinte años cuando murió su padre y él se fue a Madrid. Esta casa fue la que "llenó de experiencia que luego serían entes y sombras, mi niñez y primera juventud". La obra en prosa incluye repetidas evocaciones y referencias a la casa de la calle Nueva, principalmente en Platero y yo, en capítulos como "La casa de enfrente" (XV), "La azotea" (XXI), "El aljibe" (XXVI), o "El árbol del corral" (XLV), entre otros. Si el azul era el color de la casa de la calle de la Ribera, el amarillo fue el color que Juan Ramón eligió para referirse a la casa de la calle Nueva. Con los años, ya en el exilio, el matrimonio Jiménez apoyó la creación de la casa Museo en este inmueble que la Diputación Provincial de Huelva adquirió en 1956 para albergar los muebles, libros, documentos y objetos personales que el poeta había donado a Moguer.

- **La casa de la calle Aceña**, número 5, es la residencia en la que Juan Ramón se instaló cuando regresó de Madrid a finales de 1905. En esta casa, propiedad de su tío Gregorio Jiménez, vivió con su madre y su hermano Eustaquio hasta el otoño de 1912, un período marcado por la ruina económica y embargo de los bienes de la familia pero que coincide con la etapa de mayor producción literaria del poeta. Los libros escritos en Moguer entre 1906 y 1912 fueron veintitrés, de los cuales sólo once fueron publicados entre 1908 y 1914.

- **El paraje y la casa de Fuente Piña**, integrado por dos fincas («Santa cruz de Vista Alegre» y «Nazaret»), es el ámbito agreste donde mejor se definen las coordenadas líricas de Juan Ramón Jiménez. El lugar, situado a poca distancia del núcleo urbano, a escasos dos kilómetros, es un espacio natural connotado literaria y pictóricamente con Juan Ramón y en el que confluyen valores de carácter histórico que tienen que ver con la presencia y las vivencias del poeta. Este paisaje es evocado por Juan Ramón Jiménez en "Platero y yo" y en otras obras suyas en prosa y verso, "al pie del pino grande y redondo del huerto de la Piña" (capítulo XI, "el moridero"); "la casa del huerto" (capítulo XXVII, "el perro sarnoso"); "de vuelta del huerto" (capítulo

LVI, "corpus"); "el cabezo que hay detrás de la casa del huerto" (capítulo LXXVI, "Los fuegos"); o esta otra, "el recóndito huerto de la Piña" (capítulo CXXXIV).

- **El cementerio Parroquial** es el lugar donde reposan los restos de Juan Ramón Jiménez y de su esposa Zenobia Camprubí. Juan Ramón lo cita en el poema de su primera época "riente cementerio", una alegre y sensual descripción, no exenta de morbosidad, del cementerio de su pueblo. En su obra, tanto en verso como en prosa, encontramos evocaciones y numerosas referencias al camposanto: en "Platero y yo", el capítulo "el cementerio viejo" hace un recorrido por su interior con mención puntual a personas del tiempo del poeta. Para él era "lo más prodigioso, lo más universal de su pueblo". En su interior, localizado en el patio de San Pedro, junto al crucero, se encuentra el Panteón de Zenobia y Juan Ramón que constituye el punto de encuentro de todos los juanrramonianos.

La inscripción en el catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz de los Lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez tiene por objeto la protección legal de estos inmuebles y espacios relacionados con su vida y su obra en el municipio de Moguer, incluyendo los bienes muebles que forman parte de la colección adscrita a la casa Museo de Zenobia y Juan Ramón Jiménez.

III. La Secretaría General de Cultura de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, mediante resolución de 7 febrero de 2014 (BoJA, número 35, de 20 de febrero de 2014), incoó el procedimiento para la inscripción en el catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés cultural, con la tipología de Sitio Histórico, los Lugares Vinculados con Juan Ramón Jiménez sitos en el término municipal de Moguer (Huelva), siguiendo la tramitación establecida en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.

En virtud de lo expuesto, y de acuerdo con lo establecido en los artículos 3 y 9.7.a) de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, el artículo 1.1 del reglamento de organización Administrativa del Patrimonio Histórico de Andalucía y el artículo 46.2 de la Ley 6/2006, de 24 de octubre, del Gobierno de la comunidad Autónoma de Andalucía, a propuesta del consejero de educación, cultura y Deporte y previa deliberación, el consejo de Gobierno, en su reunión del día 20 enero de 2015, se acuerda:

Primero. Inscribir en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología Sitio Histórico, los Lugares Vinculados con Juan Ramón Jiménez sitos en el término de Moguer (Huelva), cuya descripción y delimitación figuran en el anexo al presente Decreto.

Segundo. Inscribir como Bienes de Interés Cultural, por su íntima vinculación con el inmueble, los bienes muebles que se relacionan y describen en el Anexo al presente Decreto ⁷⁴⁶.

⁷⁴⁶ Texto resumido del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, BOJA nº20 de 30-01-2015

Anexo.

I DENOMINACIÓN:

Principal: Lugares Vinculados con Juan Ramón Jiménez.

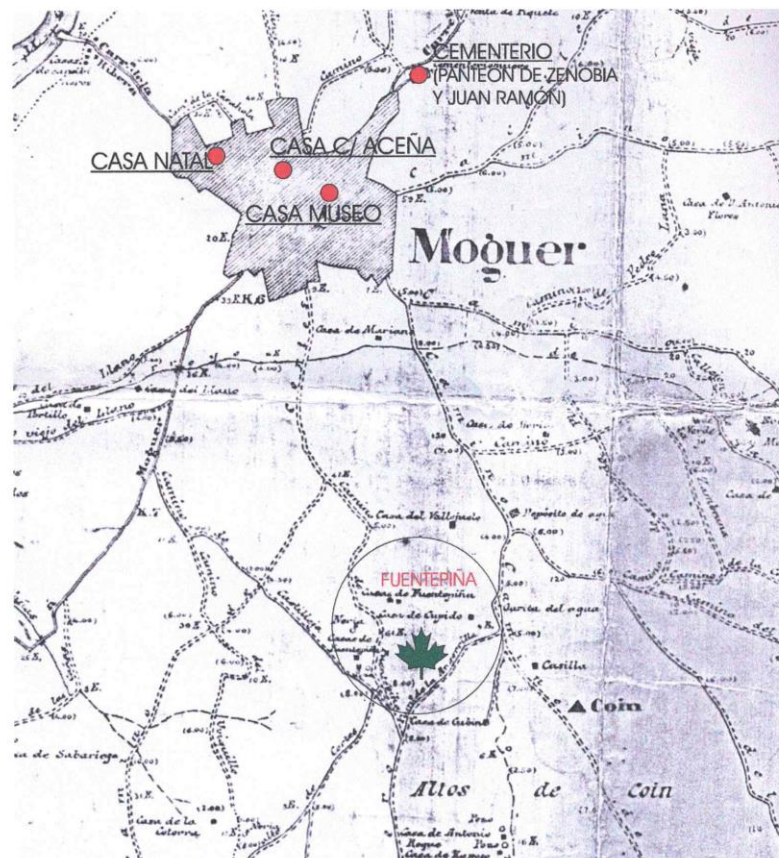
II. LOCALIZACIÓN:

Provincia: Huelva. Municipio: Moguer.



(211) Plano de Moguer donde aparecen situados los sitios vinculados con Juan Ramón, todos bastante próximos. Plano incluido en la documentación de la declaración del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía de 30 de enero de 2015. Decreto 17/2015.

EL LEGADO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: MAPA TOPOGRÁFICO DEL T.M. DE MOGUER, ESCALA 1:25.000, INSTITUTO GEOGRÁFICO Y ESTADÍSTICO [MADRID, 1896]. ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE MOGUER



(212) Mapa topográfico del Término Municipal de Moguer donde están situados los lugares vinculados a Juan Ramón Jiménez

III. DESCRIPCIÓN:

1. Casa Natal de Juan Ramón Jiménez.

Dirección: Calle de la Ribera, número 2, esquina a la antigua calle de las Flores, actual calle Zenobia Camprubí. El edificio constituye un ejemplo singular de vivienda burguesa del último tercio del siglo XIX. Se trata de una arquitectura con representatividad, un edificio residencial, construido hacia 1874, concebido como un volumen vigoroso, de dos plantas y azotea, tres crujeas paralelas a fachada y patio trasero amplio a través del cual se accedía a la cuadra y dependencias anejas, eliminadas en la última intervención, y a las que también se podía entrar por la puerta falsa de las caballerías que abría a la calle de las Flores.

La fachada principal incorpora elementos de carácter historicista, como el balcón principal con arcos de herradura sobre columnillas de ladrillo de evidente afiliación neomudéjar, que contrasta con el esquema barroco tradicional de portada con pilastras, cornisa y balcón centrado descansando sobre la misma (ver

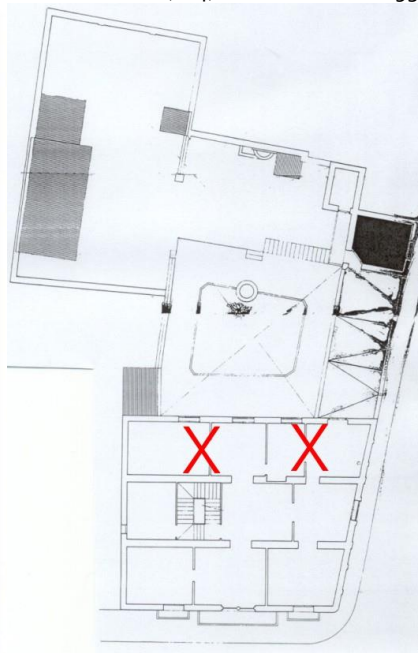
fig. (213)). El diseño de la fachada y la decoración mural existente en el techo del vestíbulo de la planta baja, decorado al fresco con motivos vegetales de color blanco y rosa con sombreado gris y cuatro medallones con paisajes pintados al óleo, obedecen al lenguaje neobarroco imperante. En la planta baja, en la primera crujía, se abre el zaguán en el que destaca la cancela de hierro fundido con la fecha de construcción, "1874". A través de ella se accede al vestíbulo, espacio de comunicación con las distintas dependencias. A la izquierda se encuentra la escalera que conduce al piso superior y que se prolonga hasta desembocar en la azotea. La tercera crujía la compone un pasillo que comunica con el patio trasero, un rectángulo imperfecto con dos niveles rodeado de distintas dependencias de construcción moderna. La casa ha conservado intacta su estructura a pesar del uso prolongado que el edificio ha tenido como cuartel de la Guardia civil y de las modificaciones realizadas en la distribución de los espacios interiores para su adaptación a las nuevas necesidades tras su adquisición por el Ayuntamiento.



(213) Fachada actual de la casa natal.



(214) Casa natal hacia 1931.



(215) (216) Plano de situación. Plano de la planta primera donde aparecen marcadas la biblioteca y hemeroteca.



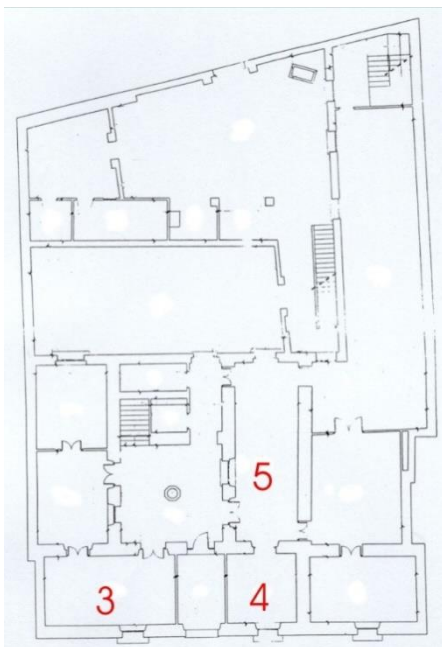
(217) (218) Biblioteca y hemeroteca del poeta.

2. Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez.

Dirección: Calle Juan Ramón Jiménez, número 10, antigua calle Nueva, número 10, denominada calle Cánovas del Castillo cuando el poeta la habitó. El inmueble es una construcción típica andaluza del último tercio del siglo XVIII, del tipo casa-patio de familia acomodada. Está situado entre medianeras y se compone de dos plantas, azotea, patio central con aljibe y brocal de mármol, y con el piso superior rodeado por una galería-corredor abierta con balaustrada de hierro forjado. El acceso a la vivienda se realiza través de un zaguán rectangular que da paso al patio principal a través de una cancela de hierro con cristales de colores. Rodean este patio cuatro crujías en las que se disponen las habitaciones. Al patio trasero se accede igualmente a través de una cancela de hierro y desde este ámbito se pasa a través de una pequeña puerta al corral, donde se encuentra la zona de los lavaderos y el pesebre de "Platero", con salida a través de un portalón adintelado a la calleja que conecta con la calle coronel Eligio Sousa (ver fig. (225)). Las estancias de la planta alta se distribuyen de forma similar a las de la planta baja (ver fig. (221)), destacando las que ocupan la crujía meridional, con el dormitorio del matrimonio Jiménez y el salón, que se abren a través de tres vanos al balcón corrido de la fachada principal. El flanco oriental es una ampliación posterior del edificio, ocupado en sus orígenes por una bodega que comunicaba con la vivienda. El edificio destaca por su vigorosa volumetría respecto a los otros inmuebles del entorno. La fachada principal revela su disposición interior de dos alturas y la fachada trasera, más sencilla, se proyecta hacia el patio "*de las flores*", visible desde un callejón sin salida. Los elementos más relevantes de la fachada principal son la portada apilastrada y los vanos laterales que se corresponden en altura con un balcón corrido de tres huecos y guardapolvo que marca el volumen de la primitiva planta, más un cuerpo secundario con dos vanos superpuestos con rejas de hierro forjado de cuadradillo. Los volúmenes sobresalientes (portada, balcón, aleros y vanos con rejas de tonos grises y verdes) contrastan con el fondo blanco de los paramentos encalados (ver fig. (220)). En la fachada trasera, mucho más sencilla en su composición, se abren un vano de medio punto con cancela de hierro y cristales de colores y las ventanas de las dependencias similares a las de la fachada principal.



(219) Plano de situación de la casa museo y de la casa n.º 5 de la calle Aceña. (220) Fachada principal casa museo.



(221) Plano de la planta primera. 3.-Salón de la chimenea. 4.- Sala expositiva de libros dedicados. 5.- Biblioteca particular del poeta que aparece también en la fotografía (222).



(223) (224) Lavaderos. Pesebre de Platero en el corral.



(225) Plano de la planta baja donde aparecen los lavaderos y el pesebre de Platero.

3. Casa de la calle de la Aceña, número 5.

Dirección actual: Calle Santa Ángela de la Cruz, número 5. Casa de dos alturas entre medianeras con cubierta de azotea, de planta muy irregular estructurada a partir de tres crujías paralelas a la fachada, patio y corral. La planta baja se formaliza mediante el zaguán que da paso, a través de una cancela de hierro a una galería que a la que abren tres habitaciones, a la derecha, conectadas entre sí, y otras dos, por la izquierda, también conectadas entre sí. Desde el comedor se accede al cuarto de baño y a la cocina que se sitúan paralelos al patio y donde existe una escalera a través de la cual se sube a una pequeña azotea. La trasera, compuesta de patio y corral, es la parte más irregular de la vivienda. Los techos de las distintas dependencias de la planta baja son rasos de escayola. El comedor es el único espacio que conserva la cubierta original de vigas de madera y tablazón, desde él se pasa a un pequeño patio a través de una puerta de cristales de tres hojas y plomada en la parte superior. Un cierre de cristales de parecidas características se encuentra situado en la pared que conecta el comedor con una de las habitaciones de la segunda crujía. La parte posterior de la planta baja consta de un pequeño patio y una zona de corral y cuadra; en el patio se ubica el mismo pozo de agua que ya existía cuando doña Pura y sus hijos Eustaquio y Juan Ramón la habitaron. La planta alta sigue la misma secuencia en lo que se refiere a las crujías, siendo parecida su distribución a la planta baja. La planta alta cuenta con cuatro habitaciones similares a las del piso bajo, comedor rectangular con luz natural y volcado al patio, cuarto de baño y una cocina con despensa con dos vanos.⁷⁴⁷

⁷⁴⁷ La biblioteca particular de Juan Ramón estaba compuesta por su obra editada y los libros y revistas que él y su mujer habían reunido hasta agosto de 1936, coincidiendo con el inicio del exilio por tierras americanas. El piso de la calle Padilla, número 38, durante los años que duró la guerra, quedó al cuidado de la cocinera del matrimonio Jiménez siendo más tarde administrado por su amigo Juan Guerrero. En 1931, Juan Guerrero calculaba que la biblioteca de Juan Ramón debía contar con unos 8.000 libros, después de haberse desprendido por problemas de espacio de un número importante de títulos y también de periódicos y revistas. En el piso de Padilla, donde habían quedado todos los objetos personales, fondo bibliográfico y manuscritos originales, fue asaltado en abril de 1939 por tres individuos que se hicieron pasar por miembros del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, y que fueron identificados por Luisa Andrés como Félix Ros, Carlos Martínez Barbeito y Carlos Sentís, jóvenes escritores del entorno de Salinas y Bergamín, quienes registraron y se llevaron lo que les pareció. Los envíos que Juan Guerrero realizó de los fondos de la biblioteca al poeta —originales publicados e inéditos anteriores a 1916— obedecía a las necesidades de éste de “corregir su obra publicada y continuar la inédita; la de documentar sus trabajos críticos y su labor docente; y la de conocer las novedades editoriales españolas”. Libros dedicados por sus autores a Juan Ramón, como Machado, Lorca, Azorín, Alfonso Reyes, Valle Inclán, Ortega y Gasset, Miró, Alberti o Cernuda, y fotografías también dedicadas por literatos contemporáneos fueron enviados por Guerrero al poeta junto con álbumes de fotos familiares, algunos muebles de Madrid, los retratos pintados por Sorolla, y muchos manuscritos y novedades editoriales.

Después de años de exilio Juan Ramón sabía que no regresaría a España, como había creído en un principio. En mayo de 1946 el piso de Padilla fue desmontado por el propio Juan Guerrero y su contenido almacenado en una de las dependencias del Museo Romántico. En 1956, Juan Ramón encargó a su sobrino Francisco Hernández-Pinzón que recogiera los muebles, libros, revistas y documentos y gestionase su ubicación definitiva. El contenido de la biblioteca personal del poeta y el mobiliario y demás enseres depositados en el Museo Romántico fueron enviados a la Casa-Museo “Zenobia y Juan Ramón” de Moguer.

El sobrino y albacea del poeta, Francisco Hernández-Pinzón, consciente de la importancia del legado bibliográfico y documental de su tío, hizo gestiones ante la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, encomendando a este organismo la catalogación de los libros de la biblioteca personal de Juan Ramón, realizada por facultativos de la Biblioteca Nacional de Madrid. El 7 de agosto de 1958 el alcalde de Moguer, Juan de Gorostidi, fue el encargado de recoger la biblioteca particular de Juan Ramón de manos del director de la Biblioteca Nacional Cesáreo Goicoechea. Una vez en la Casa-Museo, fue ordenada y catalogada por las funcionarias del Cuerpo



(226) Plano de situación de la casa n.º 5 de la calle Aceña.

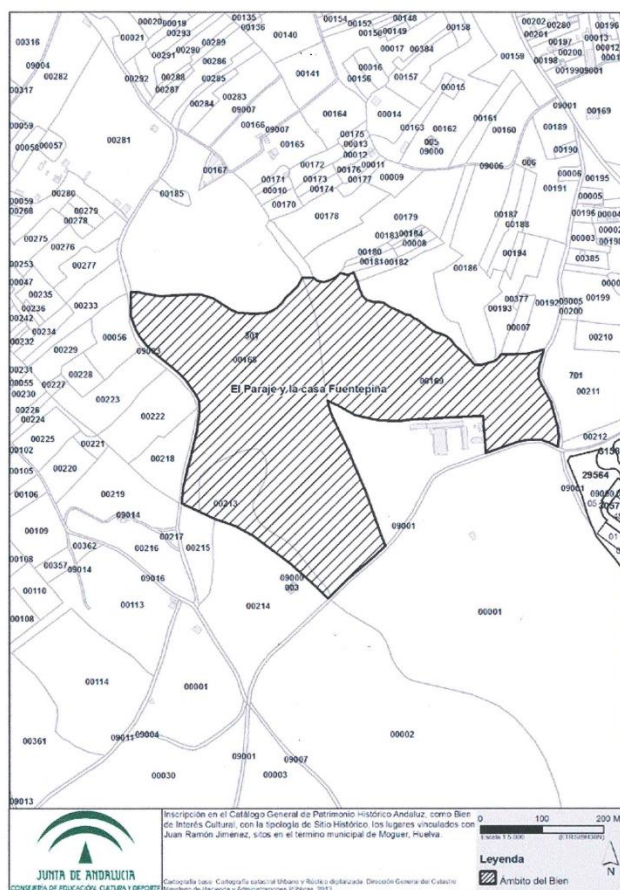
(227) Fachada principal de la casa

4. El paraje y la casa de Fuentepiña.

Está conformado por gran parte de las antiguas fincas denominadas "*Santa Cruz de Vista Alegre*" y "*Nazaret*". La especie arbórea predominante en esta zona es el pino, aunque encontramos también encinas, chaparros y eucaliptos, y especies típicas del monte bajo como cantueso, jara, jaguarzo, romero, mogueriza, aulaga o palmito, características en esta zona y comarca de Doñana, y es precisamente un pino centenario, el Pino Grande, que vemos, como si fuera el mejor testigo, a un costado de la casa, bajo el que yace el legendario y querido burrillo Platero, el que simboliza a la perfección una de las imágenes que Moguer sigue proyectando universalmente como parte de su patrimonio cultural. La emblemática casa de campo de Fuentepiña está situada en el paraje de su nombre, al norte del término municipal, sobre una elevación al suroeste del casco urbano de Moguer, a escasos 2 km del mismo, desde donde se divisa una completa panorámica del territorio juanrramoniano (ver fig. (229)). El elemento visual y estético es uno de los aspectos de interés. La casa, que fue concebida probablemente como edificación de recreo por sus antiguos propietarios, es un edificio exento, típica construcción de campo, rodeada de pinos y otras especies arbóreas y de monte bajo características de la zona, que puede verse desde distintos ángulos apreciándose con nitidez su volumetría. Los actuales propietarios conservan la casa en sus partes esenciales sin que se haya producido alteración del esquema original. El inmueble es de una sola planta, con logia abierta por la fachada principal y al costado sur, siguiendo estilísticamente el canon del barroco rural con un fuerte sustrato popular tan extendido en Andalucía (ver fig. (230)). Presenta doblado y cubierta de teja curva de barro cocido a dos aguas. El interior contiene cuatro habitaciones, un pequeño corredor con salida por la puerta trasera a la fachada norte y un salón con chimenea a través de cual se accede al salón comedor. En la crujía lateral, correspondiente a una ampliación posterior, se ubican la cocina y un cuarto de baño debidamente equipado, con acceso desde el interior, y un cuarto de aseo al que se accede desde el exterior por la fachada norte que da al cabezo y desde donde se divisa la hermosa vista del casco urbano de Moguer. Los únicos elementos cerámicos visibles son los plintos de tonos blanco y azul que recorren los bajos de todas las dependencias, los ángulos de los poyetes de los huecos de las ventanas con la pared y los azulejos de color blanco que cubren de arriba abajo las paredes de la cocina y el cuarto de baño, con cenefa floreada de tonos azules. Digno de mención es el pequeño paño cerámico vidriado donde aparece el nombre de la finca "*Santa cruz de Vista Alegre*". Otro detalle cerámico, de similares características, pero más moderno, es el azulejo con la leyenda "*Dios bendiga esta*

de Archiveros Elisa de la Torre, María Luisa Molina y Julia Useda, que se habían desplazado hasta la localidad. Tal como recoge González Ródenas en su artículo, el 7 de septiembre de 1958 se hizo constar en Moguer en el Libro registro de la Casa-Museo el recuento final de las obras. Fueron registrados 3476 volúmenes y no 3151, teniendo en cuenta que existen títulos con varios tomos. Se registran cada uno de los cuadernos publicados del poeta, como Índice, Ley, Presente, y Unidad como obras distintas. GONZÁLEZ Ródenas, Soledad: "Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)" La accidentada conservación del patrimonio bibliográfico de Juan Ramón Jiménez en España. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005: Pág.23-38.

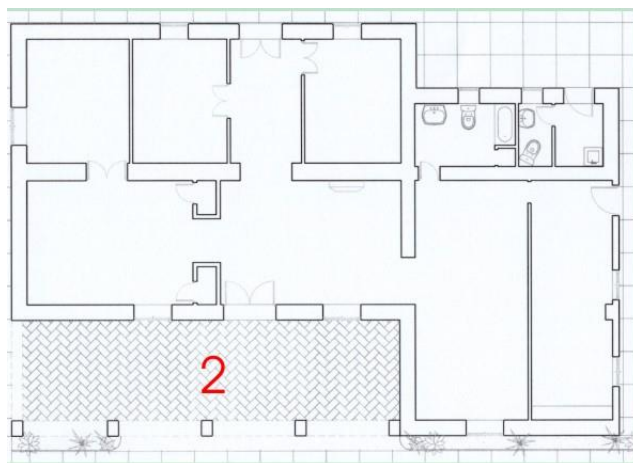
casa” que aparece sobre el dintel de la puerta de la galería. Desde cualquier punto de la casa se percibe la dimensión de la finca y el atractivo que suponen las otras construcciones del “*huerto de la Piña*”, como la alberca o las norias con su acequia, y, sobre todo, los pinos que enriquecen y completan el paraje, siendo el Pino Grande testigo singular del mito que Juan Ramón fabricó cuando se hallaba imbuido de este trozo de naturaleza viva que aún pervive a pesar de las amenazas del exterior (ver fig. (233)).



(228) Plano de situación del paraje de Fuentepiña. Plano incluido en la documentación de la declaración del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía de 30 de enero de 2015. Decreto 17/2015.



(229) Vista del paraje de Fuentepiña con la casa al fondo.



(230) Planta principal de la casa.



(231) Exterior de la casa principal hacia 1900. (232) El pino grande bajo el cual el poeta enterró a un Platero de verdad y la casa en los años 50.



(233) La misma fachada fotografiada recientemente.

5. El cementerio parroquial.

Dirección: Avenida de los Hermanos Niño. Está situado en el extremo noreste del casco urbano, en el paraje de Jesús, anexo a la ermita de San Sebastián o capilla de Jesús, en la margen izquierda de lo que fuera camino real, como prolongación de la calle de Nuestro Padre Jesús Nazareno, antigua calle Friseta. Incluye el espacio comprendido por la antigua cerca, la capilla de Jesús y el panteón de Zenobia y Juan Ramón Jiménez. El cementerio, típico modelo popular andaluz con cerca y nichos adosados, es un conjunto arquitectónico de forma ortogonal presidido por un muro portada construido con formas sencillas y elementos barrocos. Consta de dos patios: el de San Pedro, cuya cerca fue construida en 1835, y el de San José, resultante de la ampliación de 1865. El patio de San Pedro mide de frente 48 metros por 50 de fondo y el patio de San José 38 por 50 metros. En el centro del patio primitivo, se erige un pedestal de ladrillo encalado rematado con una cruz de forja, desde donde parten tres calles. En este crucero

aparece embutido un azulejo policromo con la figura de San Pedro, que da nombre al patio. La cerca es una sucesión de muros encalados rematados con pequeños pináculos, que rompen el efecto monótono de la misma, reforzado por tímidos contrafuertes, a excepción de la fachada principal que da a la avenida de los Hermanos Niño. La portada es de estilo barroco colonial de influencia hispanoamericana, habiéndose tomando como modelo la organización y los elementos arquitectónicos que aparecen en la fachada de la ermita de San Sebastián. La construcción del cementerio, que data de 1787, corrió por cuenta de la parroquia en el entorno de la ermita de San Sebastián (que ya empezaba a conocerse también como capilla de Jesús) siendo actualmente, junto con el de Bollullos del condado, los únicos cementerios de titularidad eclesiástica de la provincia. La singular ermita de San Sebastián, conocida como capilla de Jesús, fundada en el siglo XVI por el concejo de Moguer, es aprovechada como capilla del camposanto, siendo incorporada con el paso del tiempo al conjunto funerario, aunque sin haber perdido su carácter de sede de la popular cofradía de penitencia de Padre Jesús Nazareno con cuya identidad está estrechamente unida. El templo actual, fruto de la transformación acaecida después del terremoto de 1755, consta de una nave única con bóveda de cañón provista de seis arcos fajones que apoyan sobre seis pares de pilastras, capilla mayor con cúpula de media naranja sobre pechinas dividida en ocho cascos por pilastras, decoradas con guirnaldas, angelotes y pinjantes, con las pechinas igualmente decoradas con rocallas, con elementos ornamentales de simbología pasionaria (martillo y tenaza, dados, mano, gallo, escalera, etc.) y camarín. La cúpula contiene ocho óculos, de los cuales sólo tres están abiertos, para permitir el paso de la luz al interior. La transición desde la nave a la capilla mayor se realiza a través de un arco triunfal de medio punto. El panteón de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, una obra de granito realizada en 1959, se ubica a la izquierda del crucero del patio de San Pedro rodeado por otros panteones particulares de diferentes estilos. El panteón está constituido por una pequeña grada de granito de cuerpos superpuestos sobre la que se asentaba una tapa de piedra artificial, conocida en Huelva con el nombre de piedra "zafra", que ha sido sustituida en una reciente restauración por problemas de meteorización por otra de granito más resistente a las inclemencias y al paso del tiempo, siendo visible una orla perimetral a base de hojas de laurel que reproduce la moldura primitiva. El panteón está rodeado por un acerado de solería de granito sobre solera de hormigón en sustitución del acerado de chino lavado que existía antes de la restauración. En la nueva tapa que lo cierra aparecen a relieve una cruz y la leyenda: "ZENOBIA / 29 OCTUBRE 1956 / JUAN RAMÓN / 29 MAYO 1958". Tiene una longitud de 4,44 x 2,50 metros. La altura de los cuatro cuerpos de granito, incluida la tapa que cierra el panteón, es de 1,10 metros.



(234) Plano de situación del ámbito del bien del Cementerio parroquial. Plano incluido en la documentación de la declaración del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía de 30 de enero de 2015. Decreto 17/2015.



(235) Plano de emplazamiento del panteón de Zenobia y Juan Ramón.



(236) Lapida.

IV. DELIMITACIÓN DEL BIEN Los Lugares Vinculados con Juan Ramón Jiménez comprenden tanto espacios urbanos como rurales.

1. La delimitación de la casa Natal de Juan Ramón Jiménez, afecta a la totalidad de la parcela urbana catastral número 33, de la manzana 13810.
2. La delimitación de la casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, afecta a la totalidad de la parcela urbana catastral número 23, de la manzana 19790.
3. La delimitación de la casa de la antigua calle Aceña, número, 5, afecta a la totalidad de la parcela urbana catastral número 20, de la manzana 17810.
4. La delimitación del cementerio parroquial, afecta parcialmente la parcela rústica número 00198, del polígono número 08.
5. La delimitación del paraje de Fuentepiña, afecta parcialmente la parcela rústica número 168 (antigua finca de «Santa cruz de Vista Alegre») del polígono número 14, y parcialmente parcela rústica número 169 (antigua finca de "Nazaret") del polígono número 14.

V. BIENES MUEBLES

1. Los bienes muebles de la colección de la casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez que se señalan a continuación son inseparables del inmueble objeto de declaración por ser parte esencial de su historia y del legado de Juan Ramón. Se corresponden con los múltiples elementos de mobiliario, enseres personales, obras pictóricas, fotografías, entre otros, recogidos en el inventario actualizado de su colección museográfica. Todos ellos han quedado debidamente registrados en la documentación técnica del expediente de protección con el número correspondiente del inventario de la Fundación.

2. Asimismo, se incluyen en la inscripción los fondos bibliográficos del poeta que quedaron desglosados de la forma siguiente, según criterio de entonces y tal cómo se conservan en la actualidad, coincidiendo con el inventario que consta en el expediente:

- a) Los volúmenes registrados con los números del 1 al 3095, se corresponden con la biblioteca particular.
- b) Los volúmenes registrados con los números del 3096 al 3135, se corresponden con publicaciones de Juan Ramón Jiménez.
- c) Los volúmenes registrados con los números 3136 al 3151, se corresponden con obras de Rabindranath Tagore.
- d) Periódicos ordenados en 619 legajos registrados con los números 1 a 145. e) revistas en un número de 7225 revistas registradas con los números 1 a 495. 3. Quedan igualmente incluidas las revistas de Juan Ramón Jiménez recibidas en la casa Museo en 1989, conformando un total de 58 volúmenes.

VI. INSTRUCCIONES PARTICULARES: En virtud de cuanto sobre ello establece el art. 11.1 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía,⁷⁴⁸ se redactan las presentes instrucciones particulares al objeto de concretar las obligaciones generales previstas para los propietarios, titulares de derechos o simples poseedores de los elementos que conforman el Bien de Interés cultural identificado como Sitio Histórico. El contenido se ajusta a las directrices generales especificadas en el artículo 16 del reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía, aprobado por el Decreto 19/1995, de 7 de febrero.⁷⁴⁹

Dada la complejidad del bien y la articulación de diversos valores patrimoniales con diferente incidencia en lo territorial y lo urbanístico, las instrucciones particulares se concretan en directrices generales de aplicación a la totalidad del ámbito del Sitio Histórico de los Lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez y determinaciones particulares para los sectores patrimoniales identificados.

A) Condicionantes previos a la intervención. En los términos del artículo 33.3 y 34 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, será necesario obtener autorización de la consejería competente en materia de patrimonio histórico, con carácter previo a las restantes licencias o autorizaciones que fueran pertinentes, para realizar cualquier cambio o modificación que los particulares u otras Administraciones Públicas deseen llevar a cabo en los inmuebles objeto de inscripción como Bien de Interés Cultural, tanto se trate de obras de todo tipo, incluyendo remociones de terreno, como cambios de uso o de modificaciones en los bienes muebles, en la pintura, en las instalaciones o accesorios recogidos en la inscripción.⁷⁵⁰

B) Intervenciones y actividades que pueden ser aceptables, sin perjuicio de lo dispuesto en los artículos 33 y 34 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. 1. Actuaciones de reparación ordinaria y mantenimiento de edificios de uso residencial, dotacionales y construcciones agrícolas vinculadas a la explotación agropecuaria, siempre que las mismas se realicen sin alteración de las soluciones constructivas primitivas y sin cambios en los materiales empleados.

⁷⁴⁸ Artículo 11. Instrucciones particulares de la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de patrimonio Histórico de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008: 1. La inscripción de un Bien de Interés Cultural en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz deberá llevar aparejado, siempre que resulte necesario, el establecimiento de las instrucciones particulares que concreten, para cada bien y su entorno, la forma en que deben materializarse las obligaciones generales previstas en esta Ley para las personas propietarias, titulares de derechos o simples poseedoras de bienes catalogados. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/248/1>

⁷⁴⁹ Artículo 16. Instrucciones particulares del Decreto 19/1995: 1. Las instrucciones particulares concretarán para cada bien objeto de inscripción específica y su entorno la forma en que deben materializarse para los mismos las obligaciones generales previstas en la Ley 1/1991 y en el presente Reglamento para los propietarios o poseedores de dichos bienes. 2. Se incluye el contenido que tendrán las instrucciones particulares. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/1995/43/1>

⁷⁵⁰ La solicitud de autorización, tal y como se especifica en el artículo 47.2 del reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía, aprobado por el Decreto 19/1995, de 7 de febrero, vendrá acompañada de una copia del proyecto o memoria exigidas para la obtención de la licencia o la realización de la actuación en la que se especifique e identifique de forma completa la actuación a realizar, así como de la siguiente documentación complementaria: 1. Plano de situación general del inmueble. 2. Plano de localización detallada escala mínima 1:2.000. 3. estudio fotográfico del inmueble y su entorno en el que se incluya esquema de punto de vista de las tomas: visuales generales y de detalle. 4. Alzados compuestos del bien y sus colindantes. 5. Memoria de calidades de materiales en cubiertas y paramentos exteriores. 6. Memoria de instalaciones que afecten a fachadas y cubiertas. 7. en el caso de las parcelas rústicas, documentación gráfica a escala de representación suficiente del inmueble en el que se identifiquen los elementos que la contienen. 8. Memoria detallada de las actuaciones que se pretendan llevar a cabo en la que se detallen y justifiquen de forma expresa las posibles afecciones a los elementos conformadores de los valores patrimoniales inherentes al bien. En el supuesto de actuaciones no sometidas al trámite reglado de otorgamiento de licencia urbanística ni a procedimientos sectoriales de aprobación o autorización y por tanto, cuyos contenidos documentales mínimos no se encuentran regulados, la solicitud de autorización irá acompañada de cuanta documentación complementaria, de la detallada en el párrafo anterior, proceda por razón de la materia, siendo obligada en todo momento la aportación de la reseñada en los subapartados 1, 2, 3 y 8. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/1995/43/1>

2. Aprovechamientos agrícolas, silvícolas y forestales tradicionales que no supongan alteración de valores de orden patrimonial ni de la estructura del territorio.

C) Intervenciones y actividades para las cuales no será necesaria la autorización previa de la consejería con competencias en materia de patrimonio histórico.

1. No será necesario la presentación del proyecto de conservación ni la autorización previa de la consejería competente en materia de patrimonio histórico en las obras y actuaciones públicas de canalización y defensa contra incendios, siempre que no impidan o dificulten la visualización o pongan en riesgo la estructura o materiales del Bien.

2. No será necesario la presentación del proyecto de conservación ni la autorización previa de la consejería competente en materia de patrimonio histórico en las obras de conservación y mantenimiento de las infraestructuras viarias afectadas, siempre que no impidan o dificulten la visualización o pongan en riesgo la estructura o materiales del Bien.

D) Medidas a adoptar para preservar el bien de acciones contaminantes, incluida la contaminación visual o perceptiva. Las Administraciones competentes y los particulares, dentro del ámbito delimitado del bien, adoptarán las medidas necesarias para evitar o atenuar la contaminación ambiental y paisajística, impidiendo los vertidos y la acumulación de residuos sólidos urbanos, así como escombros y cualesquiera otros materiales que pudieran producir contaminación visual o ambiental en el ámbito del Sitio Histórico. en los términos del art.19.2 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, se habrá de recoger en el planeamiento urbanístico o en las ordenanzas municipales de edificación y urbanización, medidas que eviten su contaminación visual o perceptiva, y especialmente:

1. Minimizar el impacto, en relación al tamaño, orden y distribución de todos los elementos, construcciones o instalaciones tanto en ámbito urbano como territorial, que supongan afección negativa y/o degradación de los valores del Bien, así como toda interferencia que impida o distorsione su contemplación, apreciación o estudio.

2. Planificar la localización y definir las características de estos elementos, construcciones e instalaciones no de forma singularizada, sino siempre en referencia al ámbito del Sitio Histórico, en el marco de una regulación coherente del espacio público y del privado.

E) Régimen de investigación y técnicas de análisis que resulten adecuadas o contraproducentes. Deberá permitirse a investigadores y técnicos avalados por la Administración el acceso y registro de aquellos elementos o construcciones, integrantes del bien, para su identificación, levantamiento y estudio. Todo ello se realizará en los términos marcados en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico Andalúz y en el reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía, aprobado por el Decreto 19/1995 de 7 de febrero. Cualquier afección sobre la integridad de alguno de los elementos del Sitio Histórico, que sea necesaria por razones de interés científico, deberá justificarse, explicitando el ámbito de afección, las técnicas de intervención y las medidas correctoras. en el caso de excavaciones arqueológicas el proyecto de intervención arqueológica deberá contemplar las medidas de conservación que serán adoptadas en fase de obra y tras la excavación.

F) Señalamiento de los inmuebles a cuyas transmisiones pueda aplicarse el derecho de tanteo y retracto (derecho de adquisición preferente por él titular). En virtud del artículo 17.2 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, las transmisiones onerosas de la propiedad o cualquier otro derecho real de uso o disfrute en el Sitio Histórico estarán sometidas al derecho de tanteo y retracto. La voluntad de transmitir la titularidad o tenencia habrá de ser previamente notificada por sus titulares de forma fehaciente a la consejería competente en materia de patrimonio histórico y a los municipios en que radiquen dichos bienes, con dos meses de antelación, indicando el precio y condiciones en que se pretendan enajenar.

G) Determinaciones consecuencia de los deberes de conservación, mantenimiento y custodia que se considere necesario matizar o concretar. Los deberes de conservación, mantenimiento y custodia de los bienes inmuebles se ejecutarán en coordinación con la Diputación Provincial de Huelva y el Ayuntamiento de Moguer, estableciendo la consejería competente en materia de patrimonio histórico los criterios de conservación preventiva, restauración y rehabilitación en los bienes inmuebles del Sitio Histórico en los términos sustanciados, en su caso, por la resolución administrativa de autorización.

H) Determinaciones para la conservación, mantenimiento y custodia del patrimonio documental y bibliográfico. El patrimonio documental y bibliográfico se registrará por su legislación específica, y en lo no previsto en ella, se aplicará lo dispuesto en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, en especial las normas relativas a los bienes muebles, reiterándose el deber de conservación, mantenimiento y custodia, sea cual sea su soporte por parte de las personas o instituciones de carácter público o privado, así como su vinculación al ámbito del Sitio Histórico, respecto del que no habrán de quedar descontextualizados. Así, todo traslado de patrimonio documental o bibliográfico vinculado al Bien de Interés cultural estará sujeto a autorización previa de la consejería competente en materia de

patrimonio histórico, quien sustanciará en los términos de la misma las condiciones en los que éste pudiese resultar permitido.

VII. PLANIMETRIA

La cartografía base utilizada es: cartografía catastral Digital. Oficina Virtual del catastro. Dirección General del catastro, Secretaría de estado de Hacienda, Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas. Enero, 2013. Ortofotografía Básica color de Andalucía. Año 2010-2011. Infraestructura de Datos espaciales (Servicio Web Map Service). Instituto de estadística y cartografía de Andalucía. consejería de economía, Innovación, ciencia y empleo.

Toda la información anterior ha sido extraída del Decreto 17/2015 del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía nº20 de 30 enero 2015. Páginas 50-63.

VIII.4.1.1.- Justificación de la Declaración de los lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez como Sitio Histórico.⁷⁵¹

El legado de Juan Ramón Jiménez está integrado por los lugares que acabamos de explicar en las páginas anteriores, sitios que se localizan en el municipio de Moguer, en su núcleo urbano, donde nació y vivió el poeta su infancia y juventud, y en el paraje de Fuentepiña, espacio natural que contiene una parte esencial de las claves de su obra, además del panteón donde están enterrados Zenobia y Juan Ramón y el cementerio parroquial que lo alberga. En el legado de Juan Ramón Jiménez se incluyen aquellos espacios que mejor definen su vida y su obra. Juan Ramón legó para la posteridad y disfrute de su universo poético los lugares que estuvieron relacionados con su vida y fueron referentes de sus evocaciones. Todos estos lugares están significados y connotados literariamente en su obra por lazos afectivos, vivenciales, identitarios, distintivos, afectivos y simbólicos. Estas apreciaciones justifican la declaración como Bien de Interés Cultural, en la categoría de Sitio Histórico, del conjunto de bienes que compone dicho legado, con las medidas de protección que establecen la Ley 16/1985, de 16 de junio, de Patrimonio Histórico Español, y el Real Decreto 111/1986, de 10 de enero,⁷⁵² de desarrollo parcial de la precitada Ley. La justificación particular para cada inmueble o paraje se resume a continuación.

La justificación para la Casa Natal de Juan Ramón Jiménez, que fue declarada Bien de Interés Cultural, atendió a una serie de valores de carácter histórico-artístico, formales, tipológicos y culturales. El edificio donde nació el poeta el 23 de diciembre de 1881 constituye un ejemplo singular de vivienda burguesa del último tercio del siglo XIX, que podríamos incluir en la tipología de la arquitectura culta que se desarrolló en Moguer en la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo de toda la centuria siguiente, bien como casa-patio o como la superposición de varias crujías con un patio trasero, modelo éste que sigue la Casa Natal. Se trata, pues, de una arquitectura representativa de la zona donde se localiza, en cuanto a los materiales empleados, su composición y el canon estilístico.⁷⁵³

Pero al margen del interés arquitectónico y estético, el inmueble está ampliamente connotado y significado por haber sido la casa donde nació y vivió Juan Ramón Jiménez hasta que cumplió los seis años, y en donde transcurrieron las primeras vivencias que luego, ya instalado en la casa de la calle Nueva, en la que pasó el resto de su infancia y parte de su juventud, plasmaría en sus *"Entes y sombras"* o *"Josefita Figuraciones"*. La casa del natalicio tenía en los recuerdos del poeta una apariencia *"azul"*.

⁷⁵¹ El siguiente resumen de la justificación de los lugares vinculados a Juan Ramón Jiménez se ha sacado del documento presentado en la Delegación Territorial de Educación, Cultura y Deporte de Huelva, Servicio de Bienes Culturales en el Departamento de Protección del Patrimonio Histórico, con el título: "Inscripción en el Catálogo General del patrimonio histórico andaluz, como Sitio Histórico. Denominación del Bien: Lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez en Moguer Huelva." El equipo redactor: Diego Ropero-Regidor. Diciembre 2001. Revisado diciembre 2013. Información facilitada en la entrevista realizada con María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, julio de 2015.

⁷⁵² La Ley 16/1985 establece el nuevo marco jurídico para la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español. Esta Ley comprende una regulación precisa de los elementos sustanciales y remite a ulterior desarrollo reglamentario los aspectos procesales y organizativos, por lo que, para lograr una inmediata aplicación de la misma, se requiere la elaboración de una norma que complete y precise dichos aspectos. Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Publicado en: BOE núm. 24, de 28 de enero de 1986, páginas 3815 a 3831 (17 págs.).

⁷⁵³ "Informe Diagnóstico de los Conjuntos Históricos", Moguer, Palos de la Frontera, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1992: Págs. 35 y s.

En cuanto a la justificación de la declaración como Bien de Interés Cultural de la Casa-Museo de Zenobia y Juan Ramón, la autora del trabajo para dicha declaración, M^a Asunción Díaz Zamorano,⁷⁵⁴ argumenta que dicha declaración se justifica en la consideración de una serie de valores: los de carácter histórico-urbanísticos, por la relación del inmueble con la historia urbanística de la localidad y su ubicación en pleno casco histórico, en uno de los tramos que componen la arteria originaria de poblamiento; los de carácter histórico-artísticos del edificio, interesante ejemplar de la arquitectura doméstica andaluza del siglo XVIII, de familia acomodada, con elementos barrocos que sientan las bases de la construcción popular de la región y representa el modelo de la casa-patio característico en esta zona y en poblaciones de la bahía de Cádiz, con las que Moguer mantuvo una intensa relación comercial a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Además este inmueble presenta el valor añadido de haber sido la residencia en la que Juan Ramón pasó su infancia y primera juventud.

La Casa-Museo es un espacio connotado literariamente de manera singular en la obra del poeta, y constituye un hito de identidad ciudadana en la localidad, junto a otros edificios y paisajes vinculados también a Juan Ramón, como la Casa-Natal o Fuentepiña.⁷⁵⁵ Su obra en prosa incluye repetidas evocaciones y referencias a la casa de la calle Nueva, principalmente en *Platero y yo*, en capítulos como "La casa de enfrente" (XV), "La azotea" (XXI), "El aljibe" (XXVI), o "El árbol del corral" (XLV), entre otros.

El inmueble de calle Aceña, tercer objeto de declaración como parte integrante del legado juanramoniano, en relación con los espacios que fueron habitados durante un largo periodo por el poeta y su familia, posee una serie de valores de carácter histórico, cultural y arquitectónico que justifican su incorporación al conjunto.

La casa se sitúa en una de las arterias principales de la ciudad, muy cerca de la confluencia de las calles Pedro Alonso Niño, Arcipreste Borrego y Sánchez Mora con Sor Ángela de la Cruz, antigua C/ Aceña, y a pocos metros de las plazas de la Iglesia, del Marqués y de las Monjas, cuyos edificios emblemáticos como la parroquia con su torre, en un plano visual prioritario, y el monasterio de Santa Clara, emergen con fuerza aglutinando el caserío.

En el casco antiguo se conservan todavía casas de dos plantas, según el modelo barroco de estancia acomodada, de los siglos XVIII y XIX, ejemplo fiel de la arquitectura doméstica de la zona. En esta época de bonanza económica de los vinateros, la trama urbana creció y mejoró, abriéndose nuevas calles y construyéndose y reformándose a ritmo acelerado casas y bodegas, el ayuntamiento, la parroquia y otros edificios religiosos, especialmente después del terremoto de 1755, fecha clave que marcó el inicio de la transformación de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad. La fachada de la vivienda en cuestión contribuye con su sencillez y elegancia al mantenimiento del equilibrio de la manzana donde se ubica el edificio, en correspondencia con los existentes en el entorno. Se trata de un tipo de vivienda unifamiliar de dos plantas de altura, de tres crujías con habitaciones a los lados, patio y corral. Es el modelo de casa más frecuente en Moguer (fig. (221)). Aunque no alcanza la trascendencia de la Casa-Museo o la Casa-Natal de Juan Ramón, debe recuperarse para la memoria colectiva por haber sido la residencia del poeta entre 1905 y 1912, el periodo más importante desde el punto de vista creativo. Su incorporación al legado es oportuno, y contribuye a un mejor conocimiento de los lugares vitales que estuvieron directamente relacionados con Juan Ramón. Los valores precitados justifican la declaración del inmueble como Bien de Interés Cultural.

¿Cómo se justifica la inclusión del paraje de Fuentepiña dentro de la declaración como Sitio Histórico? El paraje y la casa de campo de Fuentepiña es el ámbito agreste que mejor define las coordenadas líricas de Juan Ramón Jiménez. A escasos dos kilómetros del casco urbano de Moguer, tomando los caminos de San Antonio o Fuentepiña, desde el Algarrobito, que conecta igualmente con otros parajes de interés paisajístico evocados por el poeta en su obra, como Montemayor, en el pasado propiedad de Ignacia Jiménez Velarde, hermana de Juan Ramón, lugar donde se erige la ermita de la patrona de la ciudad, o por el camino de los Llanos que bordea la finca de Nazaret, se llega por el camino de la Dehesa al paraje denominado Fuentepiña, que también se conoce con el nombre de Santa Cruz de Vista Alegre, y con el que el poeta mantuvo una estrecha relación, con sus idas y venidas y estancias breves, durante el largo periodo que residió en su pueblo natal. El valor cultural del inmueble (el paraje en su conjunto) justifica por sí solo su declaración como Bien de Interés Cultural. Las repetidas menciones que Juan Ramón hace de este lugar en su obra ha contribuido a su trascendencia en el terreno de la mitología lírica, pues marca

⁷⁵⁴ DÍAZ Zamorano, María Asunción: es Profesora Titular de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Huelva.

⁷⁵⁵ ROPERO Regidor, Diego: "El legado de Juan Ramón Jiménez", Informe elaborado para la declaración como Bien de Interés Cultural del legado de Juan Ramón Jiménez, a petición de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en Huelva, Sevilla, 24 de septiembre de 2000.

el contrapunto campo-ciudad, con el aprecio y el respeto que le merecía "el cuerpo grande y sano de la Naturaleza, que, respetado, da a quien lo merece el espectáculo sumiso de su hermosura resplandeciente y eterna".⁷⁵⁶

Ambos sentimientos fueron transmitidos por el poeta a la perfección. Fuentepiña está en el lugar justo, a la distancia precisa; allí se refugiaba Juan Ramón durante sus crisis y cuando su ánimo se lo demandaba. Desde allí contemplaba a su pueblo en su estado más puro, con la perspectiva ideal. En la obra en verso y prosa de Juan Ramón encontramos resonancias y referencias directas e indirectas a este paraje idílico: "¡Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña!",⁷⁵⁷ dirá en el fragmento primero del poema en prosa "Espacio", que se halla incluido en su obra "En el otro costado", y que condensa admirablemente lo que fue el pulso vital y literario del poeta. De su primera época, en la que abundan las descripciones cromáticas del paisaje de Moguer, es el poema titulado "En su colina amarilla", perteneciente a "Roces de otras voces", recogido en el libro "Moguer": "Sin mi amor ¿qué era su amor en su ladera amarilla? / ¿Y pasó ella a mi lado, pasó el amor? / ¿Quién diría / que el amor allí soñaba viviendo en mi Fuentepiña, / que el amor allí esperaba viviendo en mi Fuentepiña, / que estaba allí, al otro lado de la colina amarilla! / ¡Sí, allí vivía el amor, vivía! / ¡Y nadie sabía / que el amor estaba allí viviendo en mi Fuentepiña, / sin mi amor, que era su amor, en su ladera amarilla!".⁷⁵⁸

En este paisaje, literariamente connotado por Juan Ramón, coinciden apreciaciones vivenciales, identitarias, distintivas, afectivas y simbólicas. Existe una dimensión real y otra percibida respecto a dicho paisaje que acaba dando información del discurrir de la vida y la presencia del poeta. Es un magnífico puente que permite relacionar naturaleza y cultura y sirve como punto de encuentro entre razón y sentimiento. La incorporación de este paisaje a la mirada de Juan Ramón justifica sin paliativos su protección. La percepción creativa del poeta posibilita el blindaje de un espacio con una singularidad que no se discute.

Juan Ramón se refiere a este paraje de distintas maneras: "Fuentepiña" y "Huerto de la Piña" son las denominaciones más empleadas, especialmente la última, en su libro *Platero y yo*: "al pie del pino grande y redondo del huerto de la Piña" (capítulo XI, "El moridero"); "la casa del huerto" (capítulo XXVII, "El perro sarnoso"); "de vuelta del huerto" (capítulo LVI, "Corpus"); "el cabezo que hay detrás de la casa del huerto" (capítulo LXXVI, "Los fuegos"); o ésta otra, "el recóndito huerto de la Piña" (capítulo CXXXIV, "El borriquete"). Encontramos también algunas menciones a la arquitectura existente: la precitada casa donde el poeta pasó temporadas largas (capítulos XI y LXXVI); "Me llaman, a ver si voy ya a comer o a dormir, desde la casa de la Piña" (capítulo LXXXIV, "La colina"); la presencia del agua representada en la noria y la alberca (capítulo LVII, "El paseo"). Desde esta atalaya de Fuentepiña Juan Ramón percibió el paisaje interior y el que le ofrecía en todo su esplendor el horizonte, con Moguer en la lejanía, reconocible y silueteado desde el cabezo que hay detrás de la casa.

Fueron muchos los poemas en verso y en prosa escritos por Juan Ramón en Fuentepiña. El aislamiento le permitió hacer con el recurso de la palabra y su desbordada imaginación un reconocimiento y una valoración del paisaje como si de un pintor se tratara.

La obra que mejor condensa y proyecta la percepción del paisaje es *Platero y yo*; basta con que hagamos una lectura premeditada para que apreciemos la estrecha relación entre literatura y naturaleza. Juan Ramón supo escuchar el paisaje; lo asumió desde el sentimiento; hizo de él un laboratorio de "calidad de vida" a nivel local y lo proyectó al exterior otorgándole la categoría de mito. El paisaje de Fuentepiña es fácilmente reconocible a través de las páginas de *Platero y yo*, libro que el poeta estructuró siguiendo un esquema temporal que viene marcado por las estaciones del año. La riqueza sentimental y cromática de este paisaje reclama la atención de todo el que se acerca a contemplarlo. Es ésta una aproximación subjetiva de un paisaje que alterna realidad y poesía y pervive en el tiempo a pesar de las transformaciones de su entorno.

El valor ecológico del paraje contribuye además a su protección a tenor de la normativa vigente. La especie arbórea predominante en esta finca "modesta", según datos del Catastro de 1926,⁷⁵⁹ y posteriores, es el pino (aunque encontramos también encinas, chaparros y eucaliptos, y especies típicas

⁷⁵⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Platero y yo", (Elegía andaluza), Edición de Ricardo Gullón, Taurus, 16ª edición, Capítulo LXX, "Los toros", Madrid, 1987: Pág. 131.

⁷⁵⁷ JIMÉNEZ, Juan Ramón: *En el otro costado* (1936-1942). En *Lírica de una Atlántida*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999: Pág. 122. El fragmento primero de "Espacio" fue publicado como novedad en 1943.

⁷⁵⁸ JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Moguer", Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 4ª edición muy ampliada, Moguer, 1996: Pág. 90.

⁷⁵⁹ Datos catastrales que adquiere el arquitecto en la visita a la finca de Fuentepiña, en el término municipal de Moguer. Archivo Histórico Provincia de Huelva. Gerencia del Catastro, 33.

del monte bajo como cantueso, jara, jaguarzo, romero, mogueriza,⁷⁶⁰ aulaga o palmito, características en esta zona y comarca de Doñana),⁷⁶¹ y es precisamente un pino centenario, el Pino Grande (seguramente supera los doscientos años, dada su dimensión y características), que vemos, como si fuera el mejor testigo, a un costado de la casa,(fig. (232)) bajo el que yace el legendario y querido burrillo Platero, el que simboliza a la perfección una de las imágenes que Moguer sigue proyectando universalmente como parte de su Patrimonio Cultural. En Fuentepiña se percibe la evolución y las transformaciones que ha experimentado en diferentes épocas un paisaje que, a pesar de las agresiones y amenazas del exterior, conserva su singularidad por el valor ecológico y cultural que representa y por tratarse de un espacio literario reconocido y connotado: desde la perspectiva de uso de la vegetación es viable el componente didáctico que encierra este paisaje con su entorno, así como las posibilidades de recreo que tiene para los vecinos de Moguer, toda vez que esta "isla natural" pase a dominio público.⁷⁶²

El hecho de que "*Platero y yo*" sea considerado como uno de los mejores libros de la Literatura Española del siglo XX, y haya sido de lectura obligada en las escuelas de muchos países de Iberoamérica, donde sigue teniendo acogida, justifica de sobra la protección del paraje que cobijó e inspiró a su autor.

En lo que se refiere a la casa de Fuentepiña, se trata de una típica construcción de familia acomodada del siglo XIX que sirvió de vivienda de recreo a sus dueños en época estival, y de cuya existencia se hace eco la documentación de la época. Tiene en su fachada sur una amplia galería abierta con arcos de medio punto que descansan sobre pilares ochavados de tradición mudéjar (fig. (231) (233)), empleados en Moguer en el monasterio de Santa Clara y en varias viviendas particulares, y una amplia terraza que se continuaba con un jardín que el propio Juan Ramón había trazado en su juventud. La fachada opuesta es más sobria y desde el cabezo que precede a la casa se divisa el pueblo y el amplio horizonte de la comarca con las poblaciones vecinas, amplia extensión que todavía se percibe desde este lugar privilegiado. Los valores histórico-arquitectónico, cultural y literario de la casa y el paraje de su emplazamiento justifican la propuesta de declaración de este conjunto como Bien de Interés Cultural. El entorno de la casa de campo de Fuentepiña es una determinada superficie que se incorpora a la tutela del Bien de Interés Cultural y donde concurren valores de carácter histórico, cultural, arquitectónico, social, botánico, visual o estético. Sobre los entornos de elementos protegidos, insiste Castillo Ruiz, en que "*los espacios naturales que constituyen el medio donde se ubica un bien inmueble deben ser un elemento a proteger en todas las tipologías de bienes inmuebles, ya que su necesaria intervención depende tanto de las condiciones del inmueble como del medio y especialmente, de las relaciones entabladas entre ambos*".⁷⁶³

Por último, la declaración del panteón de Zenobia y Juan Ramón, sito en el Cementerio Parroquial de Moguer, está suficientemente justificada por tratarse del lugar donde reposan los restos del poeta y su esposa. Forma parte, por tanto, del itinerario cultural juanramoniano establecido en Moguer, con todo el valor sentimental que dicho bien imprime a la totalidad del inmueble que lo acoge.⁷⁶⁴

El cementerio de Moguer sigue el típico modelo popular en Andalucía de cerca y nichos adosados en uso desde principios del siglo XIX. Al interés cultural del conjunto de la fábrica añadimos el vínculo poético con la obra de Juan Ramón. El camposanto moguerense inspiró los mejores versos de la época primera. Juan Ramón, que empezó a escribir en 1896, a la edad de quince años, dejó el poema "*Riente cementerio*", una alegre y sensual descripción, no exenta del toque morboso, del cementerio de su pueblo. En la obra en verso y prosa de este periodo encontramos evocaciones y numerosas referencias a este lugar: en Platero y yo, especialmente, en el capítulo "*El cementerio viejo*", Juan Ramón construye un bello monólogo, a lo

⁷⁶⁰ Mogueriza: tipo de brezo como se conoce en Moguer (Huelva). En la obra de Juan Ramón hay muchas referencias con esta denominación: "La mogueriza cárdena que nadie quiere". De "Seguidillas del tiempo de Moguer", en Nubes (1886-1902).

⁷⁶¹ LÓPEZ Bustos, Carlos: "La Naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez", Edición de ICONA, Madrid, 1992.

En esta isla que es Fuentepiña, el paisaje se nos antoja completo, trasunto del paisaje mediterráneo, poblado de árboles, como la encina o el alcornoque, y el monte bajo, que son las especies autóctonas del lugar, presentes desde la Antigüedad. El pino es el protagonista del monte moguerense desde la Baja Edad Media, aunque su aprovechamiento expansivo se logró en el siglo XVIII, al ser la madera de pino muy demandada por los arsenales de la Marina. Finalmente, el eucalipto apareció a principios del siglo XX en zonas que habían sido ocupadas anteriormente por las dos especies arbóreas precitadas, y presente aún en el interior y el entorno del paraje objeto de estudio para su declaración como Bien de Interés Cultural.

⁷⁶² Hoy, sin embargo, Fuentepiña es un paraje amenazado por la expansión del polígono industrial de "El Algarrobito" y, especialmente, por el cultivo de la fresa desde varios frentes (la vista que se percibe de Moguer desde la casa ya aparece muy alterada y contaminada en lo que a perfiles del paisaje se refiere), situación que obliga a actuar desde la protección que marcaría su declaración como Bien de Interés Cultural, al igual que los otros espacios relacionados directamente con el legado juanramoniano, preservándolo para las generaciones futuras como lo que es, una importante señal de identidad para la localidad.

⁷⁶³ Norma Subsidiaria de Planeamiento Municipal de Moguer, revisión y adaptación del Plan General de Ordenación Urbana de 1970, redactada por los Servicios Técnicos del Ayuntamiento de Moguer, aprobadas y vigentes desde 1992. Pág. 226. Cuando hemos hablado del valor paisajístico o ambiental nos hemos referido a la importancia de este entorno inmediato en los ejemplos de las casas de Pablo Neruda.

⁷⁶⁴ El panteón, concebido con sobriedad y elegancia, se encuentra a la izquierda del crucero del patio de San Pedro accediendo por la entrada principal del camposanto, rodeado por otros panteones particulares de diferentes estilos. A escasos metros se encuentra el panteón nº 3 donde yacen enterrados los padres de Juan Ramón, Víctor Jiménez Jiménez y Purificación Mantecón López, y su hermano Eustaquio Jiménez Mantecón.

largo de su recorrido lírico por el interior del recinto, donde aparecen y localiza personajes de la vida social moguerense.⁷⁶⁵

Juan Ramón recurría al tema del cementerio en los momentos de mayor ansiedad espiritual y recogimiento. Para él era *"lo más prodigioso, lo más universal de su pueblo"*. El poema *"Balada de la noche de luna en el cementerio"*, incluido en el libro *"Baladas de primavera"*, el poeta insiste, ya alejado de los influjos de Bécquer y de los poetas gallegos y catalanes, sobre lo mismo, cual si se tratara de una visión nueva de un ámbito que le seguía sobrecogiendo y alimentando su inspiración poética. En *"Pastorales"* (1903-1905) encontramos también hermosos pasajes líricos donde se menciona al cementerio, como en éste de La tristeza del campo:

"Esta música que tocan / en la velada del pueblo, / ¿es para la luna blanca / y sola del cementerio? /... .../ Y está el pueblo / blanco de luna, y azul / de madrugada y de sueño, / al son de esta vieja música / que llega hasta el cementerio".⁷⁶⁶

O en el poema *"Moguer"*, del libro *"Melancolía"* (1910-1911) los versos: *"Al salir al camino, se siente el rostro lleno / de luna fría... Sobre el blanco cementerio, en la colina, lloran los altos pinos negros"*.⁷⁶⁷

Cuando Juan Ramón se dirige en 1954 a la revista Caracola de Málaga, se refiere a las dificultades de su vuelta con su esposa a España, y menciona de manera especial al cementerio de su pueblo en los siguientes términos: *"Lo único que me queda a mí en Moguer permanentemente es la sepultura de los míos en un blanco cementerio, que era mi paseo favorito cuando yo vivía en Moguer de muchacho, y no por un romanticismo enfermo sino, al contrario, por la contagiosa alegría que flotaba en su limpio recinto, lugar grato de descanso, lleno todo de árboles y abejas, pájaros y flores. El cementerio de Moguer fue siempre tónico para mí, pero no me sería posible vivir todavía con mi mujer en un nicho"*.⁷⁶⁸ Zenobia moriría en octubre de 1956 y Juan Ramón en mayo de 1958. Ambos volvieron a Moguer, ya fallecidos, y sus cuerpos reposan en ese *"lugar grato de descanso"* que era para el poeta el camposanto.

VIII.4.1.2.-Conclusiones generales de esta justificación.

En general, los valores para proteger y declarar los lugares, espacios e inmuebles como Bienes de Interés Cultural con la categoría de "Sitio Histórico" fueron los vinculados a la vida y obra de Juan Ramón. Lugares todos referentes de sus evocaciones, recogidos en su obra con lazos afectivos, identitarios y simbólicos.

La **Casa Natal de Juan Ramón Jiménez** es el único inmueble que estaba ya protegido, inscrito en el catálogo General del Patrimonio Histórico Andalúz con la consideración de bien de catalogación general, por resolución de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de 19 de agosto de 1996. Su inclusión atendió a una serie de valores de carácter histórico-artísticos, formales, tipológicos y culturales. La casa constituye un ejemplo singular de vivienda burguesa del último tercio del siglo XIX, que podríamos incluir en la tipología de la arquitectura culta que se desarrolló en Moguer en la segunda mitad del siglo XVIII como casa-patio. Se trata, pues, de una obra con representatividad en la zona con un valor arquitectónico y tipológico a considerar. Además, tiene un valor como lugar donde transcurrieron las primeras vivencias del poeta, que luego plasmaría en sus libros.

La **Casa-Museo de Zenobia y Juan Ramón** se justifica por sus valores histórico-urbanísticos, por la relación del inmueble con la historia urbanística de la localidad y su ubicación en pleno casco histórico, en uno de los tramos que componen la arteria originaria de poblamiento. El edificio es un interesante

⁷⁶⁵ JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Platero y yo", (Elegía Andaluza), Edición de Ricardo Gullón, Taurus Ediciones, 16ª reimpresión, Capítulo XCVII, Madrid, 1987: "Yo quería, Platero, que tú entraras aquí conmigo; por eso te he metido, entre los burros del ladrillero, sin que te vea el enterrador. Ya estamos en el silencio... Anda...

Mira: éste es el patio de San José. Ese rincón umbrío y verde, con la verja caída, es el cementerio de los curas... Este patinillo encalado que se funde, sobre el poniente, en el sol vibrante de las tres, es el patio de los niños...

Anda... El Almirante... Doña Benita... La zanja de los pobres, Platero...

¡Cómo entran y salen los gorriones de los cipreses! ¡Míralos qué alegres! Esa abubilla que ves ahí, en la salvia, tiene el nido en un nicho... Los niños del enterrador. Mira con qué gusto se comen su pan con manteca colorada... Platero, mira esas dos mariposas blancas...

El patio nuevo... Espera... ¿Oyes? Los cascabeles... Es el coche de las tres, que va por la carretera a la estación... Esos pinos son los del Molino de Viento... Doña Lutgarda... El capitán... Alfredito Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño, una tarde de primavera, con mi hermano, con Pepe Sáenz y con Antonio Rivero... ¡Calla!... El tren de Riotinto que pasa por el puente... Sigue... La pobre Carmen, la tísica, tan bonita, Platero... Mira esa rosa con sol... Aquí está la niña, aquel nardo que no pudo con sus ojos negros... Y aquí, Platero, está mi padre..."

⁷⁶⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Segunda Antología Poética (1898-1918)", Austral, Madrid, 1969: Pág. 58 y s.

⁷⁶⁷ *Ibíd.*, Pág. 125.

⁷⁶⁸ JIMÉNEZ, Juan Ramón: "A Caracola, de Málaga". (Hato Rey, abril 1954); publicado en el libro *Moguer*, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 4ª edición muy ampliada, Moguer, 1996: Pág. 72.

ejemplar de la arquitectura doméstica andaluza del siglo XVIII, de familia acomodada, con elementos barrocos que sienta las bases de la construcción popular de la región y representa el modelo de la casa-patio. La Casa-Museo es un espacio connotado literariamente de manera singular en la obra del poeta, y constituye un hito de identidad ciudadana en la localidad, junto a otros edificios y paisajes vinculados también a Juan Ramón. Su obra en prosa incluye repetidas evocaciones y referencias a esta casa.

El **inmueble de calle Aceña**, como uno de los espacios o lugares que fueron habitados durante un largo periodo por el poeta y su familia, posee una serie de valores de carácter histórico, cultural y arquitectónico que justifican su incorporación al conjunto.

El **paraje y la casa de campo de Fuentepiña** es un paraje de interés paisajístico evocado por el poeta en su obra literaria. En él coinciden apreciaciones vivenciales, identitarias, distintivas, afectivas y simbólicas. Existe una dimensión real y otra percibida respecto a dicho paisaje que acaba dando información del discurrir de la vida y presencia del poeta. La obra que mejor condensa y proyecta la percepción del paisaje es *Platero y yo*; basta con que hagamos una lectura premeditada para que apreciemos la estrecha relación entre literatura y naturaleza. Conserva su singularidad por el valor ecológico y cultural que representa y por tratarse de un espacio literario reconocido y connotado: desde la perspectiva de uso de la vegetación es viable el componente didáctico que encierra este paisaje con su entorno.

En lo que se refiere a la casa de Fuentepiña, se trata de una típica construcción de familia acomodada del siglo XIX que sirvió de vivienda de recreo a sus dueños en época estival, y de cuya existencia se hace eco la documentación de la época. El entorno de la casa de campo de Fuentepiña es una determinada superficie que se incorpora a la tutela del Bien de Interés Cultural y donde concurren valores de carácter histórico, cultural, arquitectónico, social, botánico, visual o estético.

La declaración del **panteón de Zenobia y Juan Ramón**, en el Cementerio Parroquial de Moguer, está suficientemente justificada por tratarse del lugar donde reposan los restos del poeta y su esposa. Forma parte, por tanto, del itinerario cultural juanramoniano establecido en Moguer, con todo su valor sentimental. Juan Ramón recurría al tema del cementerio en su literatura en los momentos de mayor ansiedad espiritual y recogimiento.

Por último, los bienes muebles de la colección de la casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez que se recogen en un documento son inseparables del inmueble objeto de declaración por ser parte esencial de su historia y del legado de Juan Ramón. Se corresponden con los múltiples elementos de mobiliario, enseres personales, obras pictóricas, fotografías, entre otros, recogidos en el inventario de su colección museográfica, con gran valor para dar sentido a las casas- museo.

En resumen, el abanico de valores que recoge esta figura de protección como "Sitio Histórico" resume gran parte de los valores objetivos y subjetivos que hemos numerado con el Metodo I de esta investigación. Dentro de los valores objetivos, partimos de un valor histórico que trasciende al personaje e implica a los lugares, espacios y casas que rodearon la vida del poeta. Los valores arquitectónico y tipológico aparecen en las casas como claros ejemplos de arquitecturas de la época que nos permiten situar la vida y costumbres de Juan Ramón. El valor urbanístico de la casa-museo de Zenobia y Juan Ramón situada estratégicamente en el casco histórico no hace más que ahondar en la relación con el entorno inmediato y la historia de la ciudad.

El valor paisajístico y ambiental está claramente justificado en el paraje de Fuentepiña, espacio que además cuenta con un gran valor ecológico a proteger. La descripción de este lugar en el libro universal de *"Platero y yo"* nos habla de esa estrecha relación entre literatura y naturaleza que veremos también en Federico García Lorca y Pablo Neruda. En cuanto a los valores subjetivos e intangibles, destacan los valores simbólico, social y de identidad otorgados a la figura de Juan Ramón.

VIII.4.2.- Caso del poeta Federico García Lorca.

Analizaremos a continuación otra propuesta, en este caso aún no aprobada definitivamente, de declaración de Bien de Interés Cultural con categoría de *"Sitio Histórico"*. Nos referimos a los lugares o sitios vinculados a la figura histórica y creativa del universal poeta Federico García Lorca, en la provincia de Granada, España. Entendemos que constituye una iniciativa de gran relevancia en el ámbito patrimonial español que puede acercarnos a comprender mejor esta figura de protección que queremos tomar como referencia para el caso de red de casas de Neruda.

El expediente de declaración se inicia en el año 2003, y tiene por objeto *"la protección legal de los inmuebles relacionados con la vida y obra del poeta y de todos los bienes muebles que forman parte esencial de los mismos"*. La propuesta de lugares incluidos en el último borrador de 2013 que sigue en trámite son los siguientes:

1. La Huerta de San Vicente (Granada)
2. La Huerta de Tamarit
3. Camino de Fuente Grande. Finca del Cortijo de las Pasaderas (entre Alfacar y Víznar)
4. La casa museo de Fuentevaqueros
5. La casa de Valderrubio
6. Fuente de la Teja (Valderrubio)
7. La Casa de Frasquita Alba

El borrador incluye la casa de veraneo de la familia Lorca en Granada capital, la Huerta de San Vicente; la casa familiar del poeta ubicada en la calle Acera del Darro, 46; la Huerta del Tamarit, que fue propiedad de una de las primas favoritas de Federico, Clotilde García Picossi (en la que se inspiró para escribir 'Doña Rosita la soltera'); o el Camino de Fuente Grande, entre Alfacar y Víznar, que comprendería el Cortijo de las Pasaderas de Víznar (Las Colonias), el Barranco y el actual Parque García Lorca, lugares donde el poeta pasó sus últimas horas antes de ser fusilado en la madrugada del 17 de agosto de 1936. Asimismo, se protegerá la casa natal de Fuente Vaqueros; otra vivienda de la familia del poeta en Valderrubio y el Cortijo de Daimuz Alto, residencia de verano; en el mismo municipio, la vivienda de Frasquita Alba, que le sirvió para el drama *"La casa de Bernarda Alba"* y, finalmente, la Fuente de la Teja, en el margen derecho del río Cubillas, frecuentada en numerosas ocasiones por el poeta, al que inspiraban sus choperas.

Mediante resolución de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos de 29 de septiembre de 1980 (publicada en el B.O.E el 29 de noviembre de 1980) se tuvo por incoado expediente de declaración de monumento histórico-artístico a favor de la casa *"Huerta de San Vicente"*, único de los inmuebles incluidos en este Sitio Histórico que disponen de un reconocimiento legal formal como integrantes del Patrimonio Histórico.

Tras la aprobación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, fue de aplicación al edificio la Disposición Transitoria Sexta, según la cual la tramitación y efectos de los expedientes sobre declaración de bienes inmuebles de valor histórico-artístico incoados con anterioridad a la entrada en vigor de la mencionada ley se regirían por la normativa en virtud de la cual habían sido iniciados, pero su resolución se efectuaría mediante Real Decreto, con arreglo a las categorías previstas en la propia norma. Para dar cumplimiento a lo previsto en la legislación vigente sobre el Patrimonio Histórico, en enero de 1991 se redactó un expediente más completo que acomodaba su categoría legal a la de *monumento* fijada en la mencionada ley, dando así respuesta al procedimiento incoado en 1980, categoría de la que goza en la actualidad.

La delimitación del Sitio Histórico que se propone en el borrador es discontinua,⁷⁶⁹ con objeto de que un mismo expediente administrativo acoja a los diferentes elementos patrimoniales que aún perviven y que son el testimonio material de la vida del poeta, aunque pertenezcan a distintos municipios.

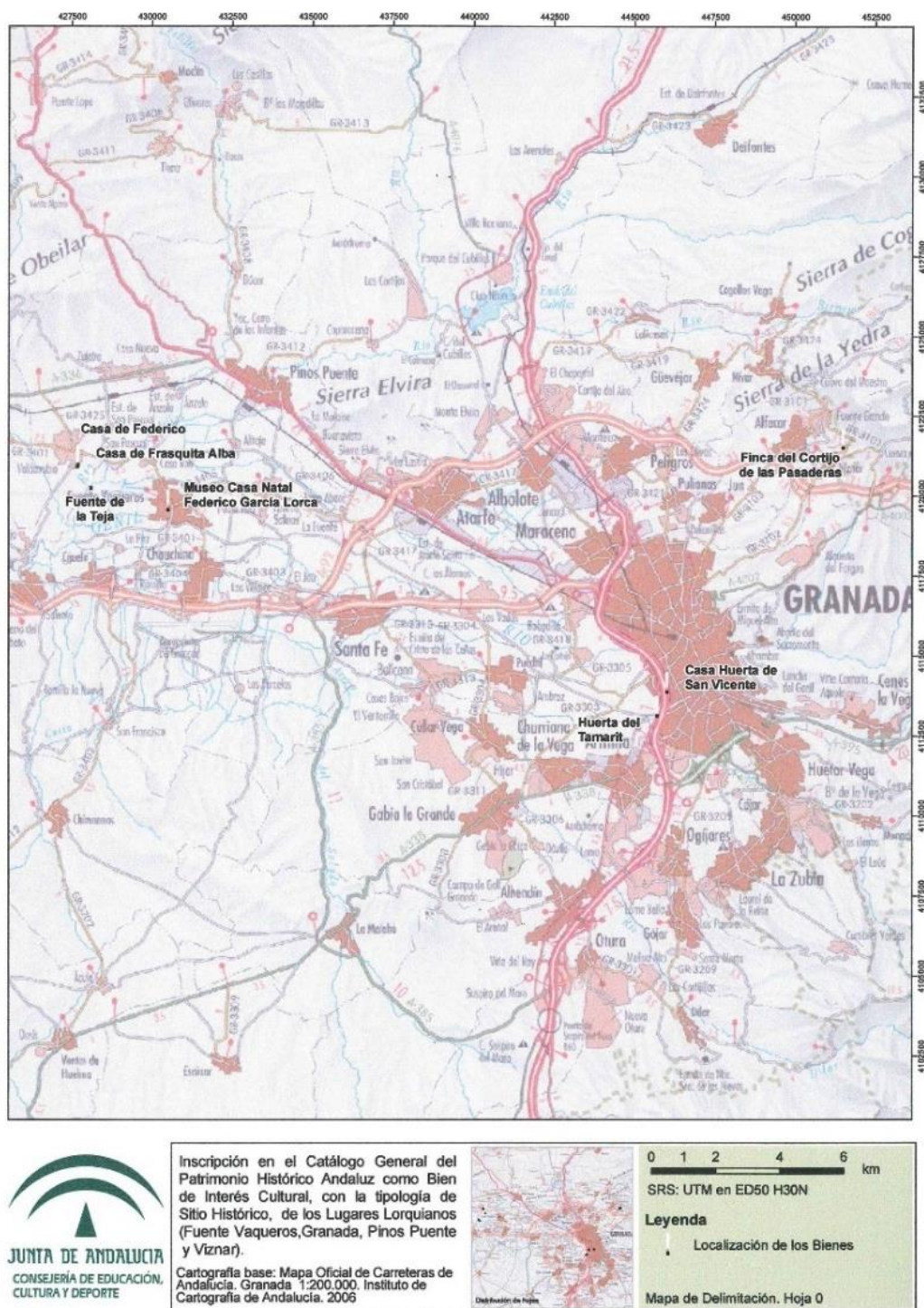
⁷⁶⁹ Esto quiere decir que pueden existir lugares en diferentes términos municipales, comunas o distintas ciudades donde se encuentren los inmuebles o parajes que se quieren incluir en la declaración, por lo que exigiría un alto grado de colaboración institucional.

I DENOMINACIÓN:

Principal: Lugares Vinculados con Federico García Lorca.

II. LOCALIZACIÓN:

Provincia: Granada. Municipio: Viznar, Vacar.



(237) Plano de Granada donde aparecen situados los sitios vinculados con García Lorca. Plano incluido en la documentación técnica para la declaración.

II. DESCRIPCIÓN: ⁷⁷⁰

1. Huerta de San Vicente (Granada)

La edificación de la casa Huerta de San Vicente sigue la tipología cerrada-compacta sin patio de los modelos de casa huerta de la vega granadina, en particular de aquellas ubicadas en la periferia del borde urbano (la otra tipología es la abierta-extendida, que da lugar a volúmenes con perfiles cambiantes, y patios y zonas edificadas dispuestas sobre un plano irregular). Constaba de tres volúmenes adosados en hilera, que acogían los diferentes usos: en el principal, la residencia de la familia Lorca; en el central, la casa de los caseros; y en el tercero, las funciones económicas de la finca, tales como la cuadra o los corrales. Hoy solo se conservan los dos primeros volúmenes. El volumen principal consiste en un edificio de dos plantas, con otro pequeño cuerpo que se prolonga a su derecha con una sola altura y que alberga una sala. Su fachada principal presenta una ordenación axial de sus huecos y sitúa el acceso al centro. Esa disposición ordenada de los vanos se encuentra ausente en la fachada trasera, en que se distribuyen de un modo más informal. Destaca en ella un gran ventanal neogótico que da luz a la caja de escalera. La casa de los caseros, por su subordinación jerárquica a la casa principal, no sigue planteamientos representativos en su fachada, sino que responde a exigencias meramente prácticas y constructivas.



(238) Casa principal de la familia Lorca con la ampliación posterior de casa-museo. (239) Parte trasera de los dos cuerpos construidos en la Huerta.



(240) Jardín delantero incluido en el Sitio Histórico. (241) Espacio ajardinado delante de la Huerta que rememora su condición agrícola.

⁷⁷⁰ Toda la información de la descripción de los inmuebles y parajes que a continuación se desarrolla se ha resumido del expediente de la Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Sitio Histórico, del bien denominado lugares lorquianos (Fuente Vaqueros, Granada, Pinos Puente y Víznar), Información facilitada en la entrevista con María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, julio de 2015.



(242) Plano de emplazamiento de la Huerta de San Vicente sobre la cartografía catastral urbana. Aparece el rojo el ámbito del bien (casa y huerta) y en azul el ámbito del entorno (parque García Lorca)

El asentamiento (y probablemente la estructura parcelaria existente antes de su transformación en parque urbano) de las implantaciones agrarias de la vega granadina y sus usos agrícolas se remontan dos o tres centurias atrás; la fábrica del inmueble data presumiblemente de las décadas finales del siglo XIX, y sufrió reformas de poca consideración al pasar a manos de la familia Lorca. Desde el punto de vista arquitectónico y artístico, sus valores se circunscriben al dominio de la arquitectura vernácula en su variante rústica.

Pero la alteración producida entre el espacio edificado y el espacio productivo originario, con su distribución en piezas y bancales de riego, esencial en la definición de la tipología, y su desvinculación del paisaje suburbano, al integrarse en el paisaje propiamente urbano conferido al parque público que alberga la casa huerta, ha desvirtuado su integración con el medio, como se puede ver en la fig. (242).

2. Huerta de Tamarit (Granada)

La huerta está formada por tres ámbitos que en la actualidad se corresponden con tres propiedades diferentes: la casa principal, la vivienda de los caseros y el secado. La vivienda principal fue construida en 1923 por Francisco García Rodríguez una vez adquirida la huerta, destinándola a vivienda de verano, al igual que sucedió con la Huerta de San Vicente.



(243) Plano de emplazamiento de la Huerta de Tamarit sobre la cartografía catastral rústica. Aparece el rojo el ámbito del bien (casa) y en azul el ámbito del entorno.

Se trata de una amplia casa de dos crujeas, con cubierta a dos aguas que en fachada se organiza de forma regular con puerta principal, dos vanos laterales y tres en la planta primera, que corresponde a la zona de dormitorios (fig. (245)). La planta baja se organiza en torno a un pequeño vestíbulo del que arranca la escalera, que se sitúa a la izquierda del salón-comedor, el cual ocupa las dos crujeas, cuyo paso queda marcado por un elegante arco rebajado; a la derecha hay un dormitorio. Al lado de la escalera comienza un pequeño pasillo interior que conduce a la cocina y zona de servicio. Destaca de esta vivienda principal, la escalera, tanto por su trazado como por su amplitud, sobre todo en la parte correspondiente a la zona alta de la casa, donde se crea un espacio muy diáfano, a lo que ayuda la presencia de un distribuidor amplio en torno al cual se sitúan los diferentes dormitorios. Muy interesante es el trazado externo de la escalera, ya que compone un volumen de formas muy geométricas en la fachada trasera de la casa con un bonito resultado plástico (fig. (247)).



(244) Visión global de la Huerta desde las inmediaciones del río Genil. (245) Vivienda principal.



(246) Interior de la casa-museo. Dormitorio de García Lorca. (247) Parte trasera de la vivienda principal.

Destaca de la casa además de su buen estado de conservación, la unidad ambiental de la misma y su autenticidad, ya que la distribución de los espacios y solerías son los originales, y se conserva también mucho mobiliario de la época. Es de reseñar la conexión de la casa con la vega, cuya presencia en aquella es constante a través de las diferentes ventanas y puertas. La vivienda principal se completa con un patio con garaje para carruajes, al cual se adosa la vivienda de los caseros, que se corresponde con la parte más antigua de la casa. La vivienda de los caseros ha aprovechado espacios anteriores, por lo que nos encontramos con espacios complejos en cuanto a su disposición y ocupación. En la planta baja destaca lo angosto y reducido de las habitaciones (sala de estar, dormitorios y cocina), así como el grosor de sus muros, que permite la formación de profundas alacenas.

En la parte alta nos encontramos con más dependencias de la vivienda: un amplio salón, que ha reutilizado una de las cámaras, conservando, aunque rehecha, la armadura de madera de par e hilera,⁷⁷¹ dormitorios, resultado de añadidos posteriores, y parte de una cámara original.

La vivienda de los caseros (la cual sigue teniendo hoy la misma función, ya que en ella viven las personas que se encargan del cultivo y cuidado de las tierras que dispone la huerta) es el espacio, por un lado, de mayor antigüedad y valor etnológico y, por otro lado, el más modificado, aunque con añadidos y cambios de poca entidad que no han destruido el valor del inmueble, aunque sí dificultan su legibilidad. Junto a la vivienda de los caseros se sitúa un secadero de tabaco en desuso y parcialmente modificado, sobre todo en su cerramiento.

Además de los espacios construidos, cabe reseñar el espacio de uso común situado frente a las dos viviendas, con el parral y diferentes plantas y árboles que enmarcan el espacio y donde destaca el camino de acceso a la huerta bordeado de diversos árboles y arbustos de gran valor natural y estético.



(248) Camino arbolado de acceso.

⁷⁷¹ Cubierta de par-hilera. En este tipo de estructura de madera se produce el desvío de las cargas verticales sobre cubierta orientadas como inclinadas en la dirección de los pares, que son compensadas con otras horizontales absorbidas por los tirantes, de modo que a los muros de apoyo solo se transmiten cargas verticales.

3. Camino de Fuente Grande. Finca del Cortijo de las Pasaderas- Las Colonias (entre Alfacar y Víznar)

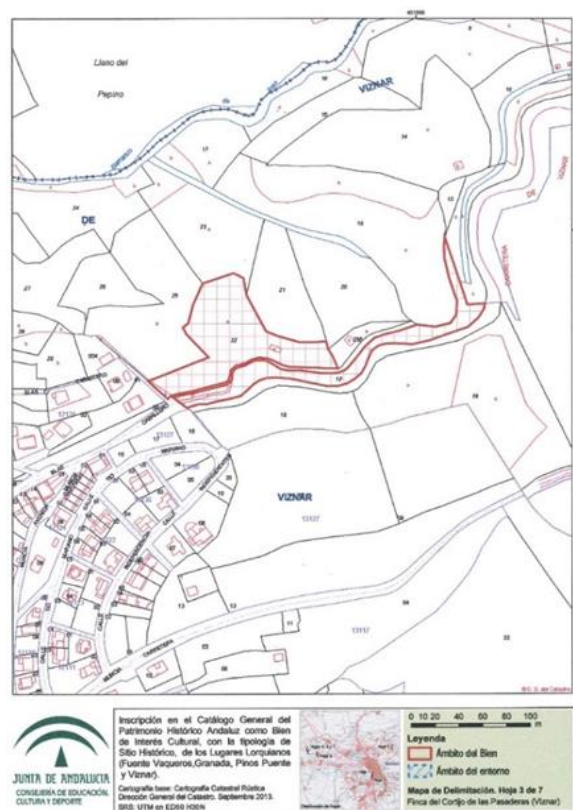
Situada en el camino entre Víznar y Alfacar que conduce a Fuente Grande, la Finca del Cortijo de las Colonias forma parte del paisaje abancalado del barranco. Se trata de una finca de forma irregular, situada en una ladera. Está conformada por dos zonas bien diferenciadas, separadas entre sí por un camino de paso a otras fincas, por donde discurre la acequia de Aynadamar. La primera, de gran longitud, pero muy estrecha, la forma el talud existente entre la carretera y el camino de paso y la acequia. La segunda, de mayor superficie, es de forma muy irregular, conformada por bancales; está emplazada entre el camino de paso y el resto de fincas colindantes, y en ella se conservan restos muy escasos de lo que en su día fue la edificación del Cortijo de las Pasaderas, de un molino y dos albercas. Dichos restos se han integrado en el paisaje mediante un mirador y una zona de paseo en recuerdo de la figura de Federico García Lorca y los acontecimientos que allí ocurrieron. Las dos zonas contienen vegetación, matorral y arbolado junto a la carretera en la primera zona, y olivos en la segunda.



(249) Fotografía antigua del Cortijo de las Pasaderas o las Colonias (Víznar). (250) Restos del actual Cortijo de las Pasaderas.

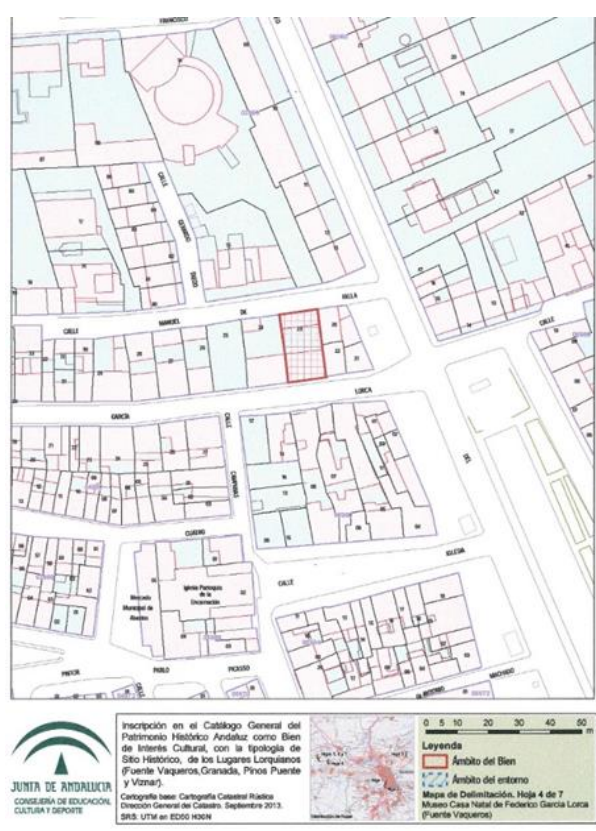


(251) Vista general del entorno desde el Cortijo.



(252) Plano de situación de la Finca del Cortijo de las Pasaderas sobre la cartografía catastral rústica. Aparece el rojo el ámbito del bien.

4. Museo casa natal Federico García Lorca. (Fuente Vaqueros)



(253) Plano de emplazamiento de la casa natal de Federico en Fuente Vaqueros sobre la cartografía catastral urbana. Aparece el rojo el ámbito del bien (casa).

Es una vivienda unifamiliar entre medianeras de dos alturas, la planta baja destinada a vivienda y la segunda a cámara, con dos crujías, patio trasero y otra crujía para cuadras (actualmente utilizada para servicios del museo), cubierta a dos aguas en la casa principal y a un agua en la crujía trasera. La fachada presenta una composición simétrica respecto a la puerta de madera central, que se corresponde en planta primera con un balcón, y cuenta con ventanas laterales verticales a los dos lados (fig. (253)).

La casa principal se organiza de la siguiente forma: Vestíbulo central, a cuyos lados se sitúan las habitaciones y que termina en la cocina, situada en la segunda crujía a modo de ampliación del vestíbulo, a través de la cual se comunica la casa con el patio. A ambos lados del vestíbulo se sitúan dependencias: a la derecha el comedor, con su chimenea que comunica con una pequeña salita, la cual, a su vez, comunica con la cocina a través de un pequeño pasadizo de escasa altura. A la izquierda encontramos el dormitorio principal y a continuación, a través de un vano sin cerrar (con cortina), lo que actualmente se identifica como habitación de García Lorca. Todas estas estancias están dotadas de una gran uniformidad en cuanto a materiales, decoración, techos o soleras derivado del proceso de restauración seguido para la adecuación de la casa a museo, por lo que, si bien otorgan una gran claridad tipológica y un adecuado estado de conservación, difiere respecto a lo que debió de ser la disposición original de la casa.

El patio, precedido por el pozo de la casa, da paso a lo que debería ser la zona de cuadras, la cual en la actualidad está reconstruida y sirve, en su planta baja, como lugar de acceso y pequeña tienda y, en su parte alta, para sala de exposiciones.



(254) Fachada principal. (255) Antiguo granero de la casa. Actual sala de exposiciones.

5. Casa de Federico. (Valderrubio, Pinos Puente)

Se corresponde con una casa unifamiliar entre medianeras compuesta por planta baja y planta alta dedicada a cámara o granero. Esta casa de dos crujías se complementa con una casa auxiliar o para el servicio, también con la misma distribución en planta, aunque de más reducidas dimensiones, de factura más popular, y situada tangencialmente a la casa principal.

Esta casa anexa se dispone de forma extraña respecto a la calle principal de acceso, ya que es el lado pequeño del rectángulo que forma su planta lo que da a calle, teniendo además por aquí la entrada principal, la cual se complementa con una entrada secundaria al gran patio. Este patio tiene una entrada por un gran portón que comunica con la calle Iglesia y mantiene los espacios que fueron dedicados en su día a cuadras, pozo con lavadero, gallinero, espacios para los gañanes y enseres del campo, etc. En la actualidad estos espacios están en desuso aunque parcialmente musealizados con los objetos y aperos propios de una explotación agraria, como correspondía a esta vivienda en su momento.

La casa está construida con recios muros de tierra, paja y piedra de la zujaira ⁷⁷², y su fachada se organiza de forma sencilla y regular con puerta central y seis vanos formando calles. No hay ningún elemento de decoración o distinción en ventanas o puerta.

En el interior, un pasillo que comunica las dos crujías y conduce en línea recta hacia el patio distribuye las habitaciones de forma simétrica. A la derecha, y en la primera crujía, comedor principal y dormitorio de

⁷⁷² Zujaira es una localidad y pedanía española perteneciente al municipio de Pinos Puente, en la provincia de Granada, Andalucía. Está situada en la parte noroccidental de la comarca de la Vega de Granada. Limítrofe a esta localidad se encuentra Casanueva, y un poco más alejados están los núcleos de Ánzola, Valderrubio y Obéilar. Su economía depende básicamente de la agricultura (el olivo y cultivos de regadío) y la construcción. Su nombre es de origen árabe y se encuentra muy cerca del "peñón pequeño" que le da su nombre.

servicio. A la izquierda, y sucesivamente, dormitorio de los padres y el de Federico. En la segunda crujía el pasillo se amplía y se confunde con la cocina que se convierte en un amplio espacio de estancia y cocina propiamente dicha. A la derecha arranca la escalera que conduce al granero o cámara y a la izquierda hay otro dormitorio.



(256) Plano de emplazamiento de la casa de Federico en Valderrubio sobre la cartografía catastral urbana. Aparece en rojo el ámbito del bien (casa) y en azul el ámbito del entorno.

Todas estas estancias se cubren con sencillos y tradicionales alfarjes compuestos con vigas de chopo y tablones de madera; presentan, además, una gran variedad de solerías (resulta interesante la de motivos florales en el comedor), muchas de ellas originales. En la cámara, actualmente modificada para convertirla en espacio para exposiciones, destaca su armadura de par e hilera propia de estos espacios agrícolas, reforzada son pilares de fábrica.

Por lo que respecta a la casa anexa, de carácter más popular y posiblemente más antigua, destaca su peculiar disposición respecto a la casa principal. Con un marcado carácter longitudinal, dispone de tres crujías que se corresponden con tres sucesivas habitaciones: la primera, ocupada por la cocina y comedor o estancia principal de la casa; la segunda, por una pequeña salita de estar; y la tercera, por el dormitorio común. De la estancia primera y principal arranca la escalera hacia la cámara, la cual se divide en dos estancias. A la subida, a la derecha, nos encontramos con un espacio a una sola agua, resultado de una agregación a la casa principal. A la izquierda sí aparece la cámara completa con su armadura de par e hilera con tirantes tan característica de estas construcciones.

Tanto la casa principal como la anexa se encuentran actualmente equipadas en su totalidad con mobiliario y enseres, resultado de un proyecto ya largo de musealización de estos inmuebles con la intención de recrear el ambiente original de la casa cuando vivía en ella la familia Lorca, utilizando para ello tanto muebles y enseres originales o que pertenecieron a la casa como otros que no lo son pero se corresponden con la época en la que vivió el poeta. El resultado de este proyecto es un museo cuya tipología podríamos considerar como una combinación de museo etnológico y casa museo.



(257) Fachada principal. (258) Patio. Cuadras y pajares. (259) Interior de la casa-museo. Cocina.

6. Fuente de la Teja (Valderrubio)

Constituye un lugar de pequeñas proporciones en torno al nacimiento del río Cubillas, a un par de metros de su orilla. Actualmente, y gracias a intervenciones realizadas hace unos 25 años, dispone de un ligero aunque deteriorado acondicionamiento para su uso y acceso. El escaso acondicionamiento consistió en una escalera con inadecuada barandilla de hierro verde y escalones de fábrica a la que se accede por un ligero arco también de hierro. Alrededor del manantial hay un enlosado muy deteriorado. Se encuentra todo rodeado por una vegetación invasora y muy tupida consistente en zarzales, mimbres, hiedras, álamos negros, olmos etc. La inmediata presencia del río Cubillas es otro elemento central de este paraje.



(260) Camino de acceso a la Fuente. (261) Vista de la escalera desde el interior de la Fuente.



(262) Vista de la Vega de Valderrubio desde la puerta de entrada a la Fuente. (263) Vista del río desde la Fuente.

7. Casa de Frasquita Alba (Valderrubio, Pinos Puentes)

Casa unifamiliar entre medianera de dos plantas de reducida altura en cuya fachada encontramos una puerta central con dos ventanas verticales en planta baja y dos pequeños ventanucos en la planta correspondiente a la cámara o planta alta (fig. (264)). Carece de elementos decorativos o compositivos, lo que manifiesta su carácter tradicional popular y, sobre todo, su mayor antigüedad respecto a otras viviendas, hecho este que lo confirma la menor altura de la casa. Dispone de tres crujías y pequeño patio ocupado en su parte izquierda por dos habitaciones que corresponden a la vivienda propiamente dicha, a modo de ampliación o continuación de la misma.

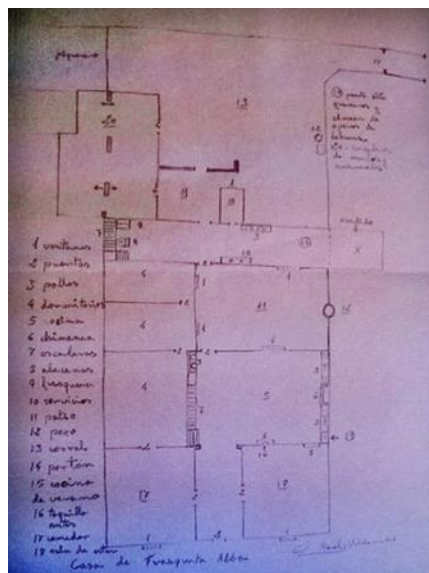


(264) Fachada principal. (265) Fachada interior y patio posterior.

En este patio es donde se sitúa el famoso pozo que compartía la familia Alba y la prima de Federico García Lorca. Esta zona de la casa queda cerrada por otro espacio situado transversalmente al eje de la casa que se corresponde con una cocina de verano (con pollos, alacenas y frescura) en la planta baja, granero y almacén para aperos de labranza en la parte alta. Este segundo bloque de la casa se comunica con un corral trasero de mayores proporciones, el cual tiene forma de L para poder tener salida a la actual calle Nueva a través de un gran portón. En este patio en forma de L existen cuadras de mulos y animales, las cuales fueron construidos gracias a la adquisición de parte de las viviendas fronterizas, con lo cual se produjo por parte de los Alba una ampliación de la casa, necesaria para estas funciones agrícolas o rurales. A continuación de estas cuadras existe un muro que las separa del patio de la casa colindante, aunque ambas están comunicadas por una pequeña abertura, ya que dicha casa (el número 10 de la calle iglesia), tiene derecho de paso por el patio hacia el referido portón.

La vivienda propiamente dicha, se organiza en torno a un vestíbulo de entrada que culmina en la cocina, por la cual se accede al patio y demás espacios existentes tras él. A la derecha del vestíbulo encontramos el comedor y a la izquierda la sala de estar. A través de ésta y de forma sucesiva se pasa a los tres dormitorios de la casa.⁷⁷³

⁷⁷³ La descripción del interior de la casa se corresponde con un somero dibujo realizado de la misma por José Pérez Rodríguez, responsable de la casa-museo de Valderrubio, ante la imposibilidad de acceder al interior de la vivienda al no dar permiso la familia.



(266) Distribución de la vivienda dibujado por José Pérez Rodríguez.

VIII.4.2.1.- Justificación de la declaración de los Lugares vinculados con Federico García Lorca como Sitio Histórico.

Si nos remitimos a los valores culturales reconocidos por la legislación de Patrimonio Histórico (y en especial los previstos para la figura de Sitio Histórico) el principal valor asociado a la figura de Lorca y el que justifica su reconocimiento patrimonial es el valor histórico (según aparece recogido en la documentación técnica); un valor que, no obstante, supera con creces el carácter de simple personaje histórico para convertirse en símbolo y expresión de numerosos valores asociados, en la mayoría de los casos representativos de una sociedad compleja en busca de su propia identidad y de un periodo histórico convulso. (Valores de identidad, simbólico y antropológico).

Federico García Lorca es mucho más que un poeta de dimensión universal: su grandeza creadora ha sido reconocida con creces por la crítica internacional, que lo sitúa entre los escritores españoles más leídos durante el siglo XX. Lorca había conocido el éxito y el reconocimiento internacional ya antes de su muerte durante la guerra civil.⁷⁷⁴ La obra y la figura del poeta iban a rebasar las fronteras de España bien pronto, como lo demuestra la acogida que ya se le brindara en sus viajes a Cuba, Argentina y, sobre todo, la traducción de su obra a otros idiomas. Su creación literaria es, por tanto, un logro artístico de la humanidad, y así merece reconocerse como principal valor.

No obstante, como ya hemos dicho, cuando los espacios, objetos y lugares vinculados a una persona adquieren el reconocimiento social y son merecedores de protección, lo que se pone de manifiesto es que los valores culturales asociados son muchos más ricos que los ya de por sí relevantes valores artísticos o poéticos. Federico García Lorca es ante todo un símbolo y un paradigma humano y social de inabarcables dimensiones: es uno de los principales representantes de la generación de intelectuales (la Generación del 27) que propició un nuevo renacimiento de la cultura española; es el símbolo de la convivencia, del valor regenerador de la cultura y de la libertad individual y creativa frente al reduccionismo, la exclusión, la uniformidad social y la barbarie.

Es el símbolo, además, de la recuperación de la memoria olvidada y represaliada y, por tanto, de la continuidad histórica a través de su catarsis y regeneración; es el símbolo de la universalidad de lo cotidiano, de lo cercano o lo tradicional, de la superación de las barreras localistas desde el interior de las mismas; es el símbolo de unión e identidad (o, más bien, de reconocimiento colectivo) de una ciudad y sociedad dispar como la de Granada; en definitiva, confluyen en él innumerables valores que hacen de su

⁷⁷⁴ Hay que recordar algunos de sus grandes éxitos teatrales, el más temprano en Madrid y en Barcelona en 1927 con el drama "Mariana Pineda", al que luego seguirían entre otros "Bodas de Sangre" en marzo de 1933 y "Yerma" en 1934; o la repercusión de su "Romancero gitano" editado en 1928, "Poeta en Nueva York" que no apareció en volumen hasta 1940 en México, fruto de su estancia en Nueva York en la primavera de 1926, o el "Llanto" por Ignacio Sánchez Megía en 1934.

figura uno de los principales referentes culturales tanto de Andalucía como de la cultura nacional y universal.⁷⁷⁵

Especialmente importante ha sido en la definición cultural de la figura de García Lorca, la recuperación de su memoria tras del silencio impuesto por la dictadura franquista.⁷⁷⁶

Otras etapas a recordar en la gradual recuperación del poeta durante la posguerra serían el regreso a España en 1951 de la familia García Lorca, instalada en Madrid y que inició pronto su propia actividad. En abril de 1956, el sobrino de García Lorca e hijo de Concha, Manuel Fernández Montesinos, estudiante universitario, ingresa en Carabanchel, acusado de propaganda ilegal. En abril de 1959 muere Doña Vicenta, madre del poeta.

Comienzan igualmente de manera tímida y clandestina los homenajes. En 1953, estudiantes de Filosofía y Letras de Granada organizan un modesto homenaje a Federico. Poco tiempo después, en 1956, se concede el premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez. Con el reconocimiento universal del poeta de Moguer, el mundo de la cultura parece reaccionar y vuelve la mirada de manera más intensa a Lorca y tantos otros que sufrieron un destino parecido.

El 20 de febrero de 1966 es violentamente abortado un homenaje a Antonio Machado. La Casa de América en Granada publica ese mismo año, con motivo del treinta aniversario de la muerte de Lorca, un pliego poético con textos de cinco poetas granadinos: Julio Alfredo Egea, José García Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, Elena Martín Vivaldi y Trina Mercader.

En los días 13, 14, 15 y 16 de mayo de 1968 en Granada estudiantes de ciencias rinden otro homenaje al autor en el que participan poetas granadinos, presentados por José Fernández Castro; envían también adhesiones al homenaje Vicente Aleixandre y Miguel Ángel Asturias. Este año en Sao Paulo se erige un monumento a Federico, y en el acto de inauguración Pablo Neruda pronuncia un discurso en homenaje al poeta.

En los años setenta se abre paso en Granada Poesía 70 y el manifiesto *Canción del sur*, con el impulso del poeta Juan de Loxa. En 1972, en París, un grupo de granadinos organiza en la UNESCO un homenaje al poeta, en el que participan Paco Ramírez, Juan de Loxa, Ian Gibson, Carlos Cano, Amancio Prada, Enrique Morente.⁷⁷⁷

Un poco más tarde el Ayuntamiento de Granada, regido por José Luis Pérez Serrabona, intenta poner en marcha en 1975 el plan parcial Oeste de la ciudad, un proyecto de hacía 20 años, de la época de Gallego Burín. En el mismo no se contemplaba la existencia de la Huerta de San Vicente, donde Federico había escrito alguna de sus obras; la familia reacciona, pues tenía ya pensada la idea de erigir allí un museo. Afortunadamente el Plan Oeste no se lleva a cabo; se habían rectificado además los planos para salvar la Huerta en caso de que prosperase. Los espacios vinculados a Lorca empiezan a aparecer en el panorama. También ese año la editorial Planeta concede el premio "*Espejo de España*" al escritor José Luis Vila-San-Juan por la obra "*García Lorca, asesinado: toda la verdad*", lo cual causa extrañeza, máxime cuando las obras Brenan, Couffon, Gibson o Maria Lafranque estaban aún prohibidas. Surge la protesta (se defendía en dicho libro una versión que favorecía a los falangistas) y Gibson polemiza con el autor. Antonina

⁷⁷⁵ Todo el capítulo de la justificación de esta declaración se ha resumido de la documentación técnica para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Sitio Histórico, del bien denominado Lugares Lorquianos (Granada, Pinos Puente, Víznar, Alfacar, Fuente Vaqueros). Oficina de BIC, Catalogación e Inventario del Patrimonio Histórico Corral del Carbón Delegación de Cultura de Granada. Febrero de 2012.

⁷⁷⁶ El régimen de Franco proscribió la figura del poeta como la de tantos otros grandes artistas. Algunas personas defendieron entonces que el interés suscitado por el poeta había sido alimentado por su trágico final, que había sido esto lo que había contribuido al lanzamiento, a nivel universal, de Lorca y su obra. Comenzaba imparable la recuperación de Lorca, a medida que fue pasando el tiempo el interés se acrecentaba, aparecían nuevos libros, ensayos, artículos, y se multiplicaban las ediciones de la obra lorquiana y su traducción a otros idiomas, llegando a ser uno de los más leídos junto a Cervantes y siendo la bibliografía sobre el autor y su obra una de las más copiosas.

El itinerario de esta recuperación comienza, pese al mutismo y las trabas del régimen y al exilio de la familia (agosto de 1940) y de no pocos colegas y amigos, ya durante el franquismo. La investigación y la reivindicación de Lorca se inicia en la primera década de la dictadura de la mano de una serie de investigadores extranjeros como Gerald Brenan, su trabajo y los detalles del viaje los publica en "*La faz de España*". A éste le siguen entre otros Couffon y Gibson intentando reconstruir, no sin dificultades, su historia y su muerte. En el año 1948, por ejemplo, escribe Claude Couffon en su obra Granada y García Lorca, haciéndose eco de los problemas con los que se encontró: "Granada permanecía como paralizada... Allí la guerra había acumulado demasiado odio. La represión había cobrado demasiadas víctimas para entregarse sin desconfianza a un extranjero. Y además Lorca no había sido aún rehabilitado. Aquellos que lo querían y sabían la verdad sobre su vida y su muerte se cuidaban de las confidencias, temiendo que cayesen sobre ellos los relámpagos de los nuevos amos si esas revelaciones eran publicadas fuera de España".

Ian Gibson, comienza igualmente en 1965 sus investigaciones para preparar una tesis sobre la poesía lorquiana, pero, ante la información que encuentra sobre las circunstancias que rodearon la muerte, cambia la línea de investigación. Gibson colabora como Couffon, Brenan, Marie Lafranque y Marcelle Auclair a levantar la losa de silencio que pesa sobre la ciudad. Se publica "*La represión nacionalista en Granada*" y "*la muerte de García Lorca*" por la editorial Ruedo Ibérico de París.

⁷⁷⁷ RAMOS Espejo, Antonio: "García Lorca en Fuente Vaqueros", Diputación Provincial, Granada, 1998: Pág. 62.

Rodrigo publica por esas fechas en la misma editorial "*García Lorca en Cataluña*", y también en marzo y abril de ese año en el periódico de Granada *Ideal* aparecen por primera vez unos trabajos sobre la muerte del poeta: "*Conversaciones en torno a la muerte de García Lorca*". Se trata de una serie de entrevistas con Brenan, Angelina y con Antonina Rodrigo y el premiado José Luis Vila San-Juan. El tema de Lorca se había destapado.

Incluso en este contexto todavía resultaba difícil actuar con libertad. Pese a ello, va a ir prosperando la iniciativa, surgida en su origen de la Peña de El Realejo, de organizar un homenaje público y popular al poeta en la plaza de Fuente Vaqueros, con la autorización del Ministerio de la Gobernación, cartera a cuyo frente se hallaba entonces Manuel Fraga Iribarne, y que alcanzará mayor eco que los anteriores. Se concede media hora para ello el día 5 de junio de 1976. Será éste finalmente un homenaje multitudinario, con cartel, manifiesto y asistencia de buena parte de la familia.⁷⁷⁸

Desde este primer homenaje público, oficial y multitudinario muchos vendrían después, y han sido constantes y numerosas desde entonces las adhesiones a su figura por parte de intelectuales, artistas, políticos... Igualmente los espacios vinculados al poeta son referente obligado para investigadores y especialistas sobre su obra, así como para estudiantes, amantes de la prosa y la poesía de Lorca o para el visitante que viaja a Granada.

Siguiendo el esquema planteado al describir los lugares vinculados a Juan Ramón, resumimos los valores particularizados reconocidos que justifican la declaración de los lugares lorquianos para cada inmueble o paraje.

La justificación para La Huerta de San Vicente atendía a una serie de valores de carácter histórico-artísticos, formales, tipológicos y culturales. La Huerta correspondía a un tipo característico de las implantaciones rústicas de la vega granadina, que formaban una especie de cordón suburbano alrededor de la ciudad consolidada desde la baja Edad Media. El tipo de Huerta se caracteriza, en primer lugar, por una fuerte relación entre el espacio construido y el entorno natural. Por entorno natural entendemos aquellos terrenos destinados a las labores agrícolas, y que estaban al servicio de la función productiva de la Huerta. Esta relación implica el emplazamiento de la edificación en el interior de los terrenos agrícolas, por lo que, a menudo, para señalar su presencia como casa del dueño, a falta de la elevación del suelo recomendada por Vitruvio como emplazamiento conveniente para situar la casa, se recurre al empleo del verde (cipreses y árboles de gran porte) en torno a la edificación. Cuando esta relación se altera, el valor paisajístico del edificio desaparece. En esta dimensión paisajística, junto a la tipológica, se cifra el valor de estos inmuebles, a menudo de tono menor, o alejados de la arquitectura de gran programa, como en este caso.

Junto a este valor arquitectónico y etnológico (ejemplo de tipología de explotación agraria suburbana), el principal valor cultural que posee la Huerta de San Vicente es el histórico, por haber estado vinculada íntimamente a la vida y producción artística del poeta y escritor Federico García Lorca. Aquí pasó el poeta los días que transcurrieron entre 1926 y 1936, año de su muerte. Este era un escenario familiar muy querido, al que volvía continuamente, sinónimo de vivencias fuertes, de crisis poéticas, de retiro y descanso tras sus estancias madrileñas y viajes, y en él tomaron cuerpo buena parte de sus personajes. Allí era visitado por sus amigos: era el lugar de las grandes celebraciones familiares, y también el lugar donde pasó los peores momentos de su vida, previos a su detención; desde la Huerta fue trasladado a la casa de los Rosales la noche del 9 de agosto de 1936.

Aquí trabajó Lorca en un gran número de obras, quizás de las más importantes: "El Diván del Tamarit", "Romancero Gitano", "Poema del Cante Jondo", "La Casa de Bernarda Alba" o "Bodas de Sangre". Abierta hoy como casa-museo, contiene los muebles, cuadros y objetos originales de la casa tal como eran cuando vivió García Lorca. Entre ellos, el piano de la casa familiar, el escritorio, los decorados para una representación de La Niña que riega la Albahaca, pintados por Lorca y Hermenegildo Lanz, y un dibujo de Dalí de sus años de amistad en la Residencia de Estudiantes. Alusiones a la Huerta tenemos muchas en su

⁷⁷⁸ En el manifiesto que se hace se puede leer: "En los primeros días de la Guerra Civil, Federico García Lorca caía ejecutado en el barranco de Víznar. Se ha dicho que, para dar muerte a un poeta, muerte verdadera, hay que matarle dos veces: una con la muerte, y otra con el olvido. Por ello, y porque creemos llegado el momento de reivindicar su memoria y la de cuantos cayeron entonces en iguales circunstancias, os convocamos ahora, como amantes de la justicia y de la libertad, para rendirles público homenaje en el mismo lugar e idéntica fecha en que Federico naciera hace 78 años: la plaza de Fuente Vaqueros, el próximo día 5 de junio, a las cinco en punto de la tarde. Es nuestra intención romper allí, y para siempre, el silencio forzado hasta hoy. Y proclamar, con la fuerza de la solidaridad, el manifiesto de la reconciliación, que nos permita construir la España de todos y para todos los españoles. Granada, marzo de 1976.

obra literaria, como el conocido poema "*Despedida*" publicado en Canciones en 1927: "*Si muero, Dejad el balcón abierto. El niño come naranjas. (Desde mi balcón lo veo.) El segador siega el trigo. (Desde mi balcón lo siento) ¡Si muero, dejad el balcón abierto!*".

Para el caso de la Huerta del Tamarit, hay varios argumentos que, en su conjunto (ninguno dispone de la contundencia que pueda darse en otros de los inmuebles propuestos en este expediente), justifican su inclusión en este Sitio Histórico: Su presencia en la obra poética de Lorca, ya que inspiró su conocida obra "*El Diván del Tamarit*", homenaje lorquiano a los poetas árabes de Granada. En uno de los poemas, "*Casida de los ramos*", se lee: "*Por las arboledas del Tamarit han venido los perros de plomo a esperar que se caigan los ramos, a esperar que se quiebren ellos solos. El Tamarit tiene un manzano con una manzana de sollozos. Un ruiseñor apaga los suspiros, y un faisán los ahuyenta por el polvo...*"

Otro argumento que se cita en la documentación técnica para justificar su protección es su vinculación a la familia. Al margen de que esta finca fuera adquirida por el tío de Lorca, Francisco García Rodríguez, a cuyos descendientes sigue vinculada, lo importante de esta huerta, que a decir de Lorca tenía las señas más bonitas del mundo, era su vinculación con una de las primas preferidas del poeta, Clotilde García Picossi, la cual además fue la que heredó la finca y a la que perteneció hasta su muerte en los años ochenta, tras la cual pasó a sus sobrinos, ya que ella, como la obra que inspirara, *Doña Rosita la Soltera*, quedó soltera para siempre.

También tiene valor por su autenticidad como inmueble histórico y explotación agrícola. Un elemento a considerar de la Huerta del Tamarit, sobre todo, respecto de la Huerta de San Vicente, con la que existe una amplia relación familiar como hemos visto (además, los descendientes de Francisco García Rodríguez fueron los que se encargaron de habitar la Huerta de San Vicente hasta el regreso de la familia del exilio), es que el carácter histórico y arquitectónico del inmueble que ambas huertas tenían en cuanto residencia agrícola suburbana en la que se mezclan las funciones agrícolas con las de recreo o vivienda de verano, pervive actualmente en la Huerta del Tamarit, lo que le imprime un alto grado de autenticidad. Si tenemos en cuenta que tales valores y autenticidad se han perdido en gran medida en la Huerta de San Vicente a raíz de su transformación en casa-museo y la construcción de un parque en la zona agrícola que la rodeaba, nos encontramos con que la Huerta del Tamarit puede convertirse en el referente histórico, arquitectónico y etnológico que tuvo la Huerta de San Vicente, y que gracias a la vinculación entre ambas huertas puede seguir perviviendo a través de la propiedad de la querida prima de Lorca.

En el caso de Camino de Fuentegrande (Víznar-Alfacar) existen dos valores fundamentales que justifican la declaración de esta zona como parte integrante de este Sitio Histórico: el histórico y el social. Son dos valores que aparecen interrelacionados o derivados y al que se asocian otros como el arqueológico, en virtud de bienes ya declarados existentes en su interior. En cuanto al valor histórico, es la vinculación con la figura de Federico García Lorca, en cuanto escenario probado de su muerte, el principal argumento que justifica la declaración de este paraje. No obstante, conviene precisar que al contrario de lo que sucede con otros escenarios lorquianos, especialmente las casas en las que vivió, en los que la materialización de un espacio vivido por el poeta es lo que adquiere valor y protección, en el Camino de Fuentegrande no es tanto esta materialización la que otorga valor o protagonismo al lugar, sino los acontecimientos históricos sucedidos allí (especialmente los fusilamientos indiscriminados durante la Guerra Civil). La presencia magnificadora de García Lorca hace que tal lugar deje de ser un espacio más de la memoria colectiva de la guerra para convertirse en símbolo de la misma.

Por lo tanto, es el espanto y horror de un acontecimiento histórico crucial en la historia contemporánea española, cuyo recuerdo merece perpetuarse como símbolo de un pasado real y objetivo que exige la más profunda reprobación moral, el que se convierte en principal argumento para su protección. Y ello gracias a la figura de Federico García Lorca, cuya grandeza y ejemplaridad personal y creativa acaba convirtiendo un lugar anónimo y común en otro importante, más que para perpetuación de su propio recuerdo, para el de los cientos de víctimas anónimas que de esta forma adquieren reconocimiento social e histórico. Recordemos que Federico García Lorca compartió con personas anónimas la indiscriminada barbarie del conflicto fratricida.

Este hecho, el desbordamiento de la singular figura de Lorca para extenderlo a las de cientos de personas que sufrieron el mismo destino en este lugar, es una de las razones que permite reconocer como protegible un espacio amplio y unitario: todo el Camino de Fuentegrande desde el Cortijo de las Pasaderas, en las inmediaciones de Víznar, hasta el parque García Lorca, ya en Alfacar, ya que los dos espacios vinculados directamente con el poeta (el referido cortijo donde lo retuvieron como prisionero antes de su ejecución y el parque de Alfacar donde se afirma que yacen sus restos) acaban integrándose,

contextualizándose en suma con el lugar donde se producirían los lamentables sucesos históricos.⁷⁷⁹ En relación a este valor histórico conviene señalar que el reconocimiento del mismo supone un avance muy significativo en la consideración y evaluación del pasado de España, al convertir en Patrimonio Histórico un acontecimiento, la Guerra Civil, cuyos ecos o recuerdos todavía siguen presentes de una manera activa y casi militante en la sociedad. El declarar este sitio Patrimonio Histórico no implica ni que se extienda la protección a lo que podríamos considerar bienes del presente (tal y como se predica desde diferentes postulados tutelares) ni que la Guerra Civil constituya un acontecimiento del pasado absolutamente desvinculado del presente, posible de afrontar desde la asepsia historiográfica. El argumento que permite, con inusual consenso social, abordar la declaración del Camino de Fuentegrande como Sitio Histórico es la presencia “catártica” de Federico García Lorca, cuya universal reconocimiento como artista ha posibilitado que un acontecimiento indeleblemente marcado por el enfrentamiento, la confrontación o los bandos (lo que dificulta enormemente su recuperación objetiva por inevitablemente partidista a pesar de la lejanía de los acontecimientos), trascienda esta condición para convertirse en símbolo ético contra la intolerancia que conduce a la condena y destrucción de la capacidad para crear desde la libertad personal e histórica. Capacidad catártica que, no obstante, sólo ha sido posible desde un modelo de Estado, el que sustenta la democracia, asentado precisamente sobre los pilares que posibilitaron la existencia personal y creativa de Federico.

Este reconocimiento social de la figura de Lorca y la pervivencia de su memoria en el ideario colectivo no sólo de Granada sino de toda la sociedad internacional es lo que nos permite identificar en el Camino de Fuentegrande el otro contenido de los previstos en la ley, antes referido: el social. Interés social que tiene el mismo recorrido antes expuesto, de la figura de Lorca a la de todos los fusilados en el lugar. El reconocimiento de García Lorca como uno de los artistas más importantes no sólo del siglo XX sino de toda la historia de España (reconocimiento que en el caso de Granada debe considerarse como uno de los logros de la sociedad en favor de la reconciliación democrática) ha permitido que el Camino de Fuentegrande (al igual que ha sucedido con otros espacios lorquianos) haya adquirido significación y valor por parte de la sociedad granadina, tal y como lo demuestra, por ejemplo, la construcción de un parque en el lugar donde posiblemente fue sepultado y la celebración en él de actos diversos en su memoria, al margen de las visitas particulares que al mismo se hacen. Esta conciencia social sobre la necesidad de perpetuar y honrar la memoria de un ilustre personaje de la sociedad granadina ha trascendido, como antes también señalábamos en relación al valor histórico, la propia figura del poeta para extenderse a la de todos aquellos que de manera anónima compartieron su fatal destino, haciendo del lugar, del Camino de Fuentegrande, un paisaje de la memoria imborrable y continuamente presente y que ha acabado por convertirlo en el sujeto y objeto de la evocación y la emoción, por encima incluso de los singulares nombres que yacen dispersos bajo su superficie.

Es por ello, y volviendo a la justificación unitaria de la declaración del lugar, que sería inadecuado proceder a una identificación parcial del lugar dentro de este complejo Sitio Histórico discontinuo que constituyen los lugares lorquianos, en función de la existencia de enterramientos o de lugares concretos donde esté probada la permanencia de Lorca, ya que ello supondría fragmentar o destruir una memoria histórica que, afortunadamente, ha superado las partidistas implicaciones bélicas concretas que están en el origen de las referencias históricas de este lugar, para instituirse o conformarse como hito y paradigma de unas actitudes éticas, sociales y políticas ya canceladas y cuya perpetuación se pretende como ejemplaridad histórica irrepetible.⁷⁸⁰

En cuanto al argumento principal y evidente, en principio, para declarar la casa natal de Federico García Lorca como Sitio Histórico es el hecho de haber sido el espacio físico en el que nació el universal poeta de Fuente Vaqueros. No obstante, junto a este argumento hay que añadir el no menos importante de la conversión de este inmueble en casa-museo, hecho éste que ha validado universalmente su consideración

⁷⁷⁹Esta integración queda constatada a través de dos hechos: el primero, la existencia de diferentes fosas comunes donde de manera indiscriminada se producía el enterramiento de los fusilados en esta zona (el paraje de los Pozos); el segundo, la conversión del camino entre Víznar y Alfacar en improvisado paredón, lugar, en palabras de Gibson, donde “los verdugos los sacaban de paseo, dejando abandonados los cuerpos allí donde caían (campo, cuneta, olivar o barranco) hasta la llegada, un poco después, de los enterradores”. Este camino, que no deja de ser un accidente geográfico un tanto indeterminado, ha adquirido absoluta sustancialidad y materialidad en el ideario colectivo como entidad espacial unitaria en cuanto que él, en su conjunto, era el lugar donde sucedían las ejecuciones, al margen de que ocurrieran en un punto u otro concreto.

⁷⁸⁰Los párrafos anteriores son un resumen de la documentación técnica para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Sitio Histórico, del bien denominado Lugares Lorquianos (Granada, Pinos Puente, Víznar, Alfacar, Fuente Vaqueros). Oficina de BIC, Catalogación e Inventario del Patrimonio Histórico Corral del Carbón Delegación de Cultura de Granada. Febrero de 2012. Información facilitada en la entrevista con María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, octubre de 2016.

como lugar de nacimiento del poeta. Por eso parece tan interesante e importante el hecho del nacimiento real del poeta en esta casa como su validación y desarrollo social y cultural a través de la casa-museo, lo que otorga un valor indudable al inmueble en cuanto vinculado a Federico y, por tanto, merecedor de la máxima declaración como BIC. A estos dos argumentos habría que añadir otro, aunque menos relevante: la arquitectura del inmueble, su adecuado estado de conservación y el aceptable grado de autenticidad del mismo respecto a la tipología, distribución de espacios y formalización de los mismos, todo ello consecuencia de la adaptación de la casa para museo.⁷⁸¹

¿Y qué justificación hay para la casa de Federico en Valderrubio, Pinos Puente?

A "Asquerosa", nombre originario de este pueblo y por el que Federico recibió más de una broma, se muda la familia hacia 1905; tras instalarse en Granada en 1909, volvería el poeta cada verano hasta 1925, permitiéndole mantener el contacto con la vega. Así lo cuenta su hermano Francisco: *"Cuando mis padres se trasladaron a Granada..., volvíamos los veranos, no ya a Fuente Vaqueros, sino al vecino pueblo de Valderrubio, donde mi padre había adquirido fincas"*. Y en otro lugar escribe: *"nosotros vivíamos en otro pueblo, hoy llamado Valderrubio, donde mi padre tenía tierras. No pueden darse dos pueblos de carácter más distintos: el último, más reconcentrado, más medido y menos alegre. Distante uno del otro muy pocos kilómetros, y separados por la corriente del Cubillas, Valderrubio es un pueblo colindante con la vega, pero construido ya en tierra de secano: pueblo sin fuente pública, "pueblo de pozos"*. Paisaje y edificación que dejara honda huella en Lorca y evocado pictóricamente con intensidad (el pueblo, la familia, las gentes, las costumbres, muchas alusiones al paisaje de estas tierras, los chopos, los dos ríos...) en numerosos pasajes de su obra. De Valderrubio y de Daimuz y de su ambiente rural nacen los principales personajes lorquianos. Su hermana Isabel (según recoge Antonio Ramos Espejo, de una entrevista concedida por la hermana de Lorca a Canal Sur TVE en la serie "Buscando a Lorca") nos dice: *"Realmente Federico en Fuente Vaqueros no escribió nada, en cambio su poesía y sus prosas juveniles las escribió todas ahí en Valderrubio, en la orilla del río donde iba tanto de paseo a escribir"*. Y en su libro "Recuerdos míos", insiste en la importancia de este pueblo y la vida en él durante el verano, pues al acabarse las fiestas del Corpus: *"Pasábamos parte del verano en un pueblo de la Vega de Zujaira, nombre anglosajón, como diría Carlos Clavería; entonces se llamaba Asquerosa; después lo llamaron Valderrubio...Entonces nos íbamos todos al campo, porque era el momento de recoger la cosecha de trigo...Allí estábamos hasta principios de agosto...A pesar de todo, nuestra vida en Asquerosa era monótona y sencilla. Para mí apenas duró diez años, pero hoy los considero como uno de los periodos más ricos e importantes en mi ya larga vida, y creo que en la de Federico lo fueron en grado sumo"*.

Del amor del poeta por esta tierra dan cuenta sus cartas. Desde Asquerosa, por ejemplo, le escribe Lorca al historiador y político Antonio Gallego Burín el 27 de agosto de 1920 diciéndole: *"...El campo está magnífico ¿por qué no vienes un día?, y yo con todo el campo demasiado dentro del alma. ¡Si vieras qué puestas de sol tan llenas de rocío espectral..., ese rocío de las tardes, que parece que desciende para los muertos y para los amantes descarriados, que viene a ser lo mismo! ¡Si vieras qué melancolía de acequias pensativas y qué rodar rosarios de norias! Yo espero que el campo pule mis ramas líricas este año bendito con las rojas cuchillas de las tardes..."*⁷⁸²

Al margen de las referencias a la trayectoria vital de Lorca, principal justificación de la inclusión de este inmueble, conviene añadir el mantenimiento de su autenticidad gracias a su conversión en los últimos años como casa-museo de Federico, lo que ha permitido, más que la recuperación de la misma, su pervivencia sin apenas modificaciones, lo que resulta fundamental para su protección como BIC. Resulta sorprendente observar cómo se mantienen todas las dependencias de la casa y cómo a través de ellas se explica la evolución de la familia (el dormitorio del servicio, la vivienda anexa de los caseros, las ampliaciones de la casa según las necesidades que iban surgiendo, como el desaparecido cuarto de Francisco, etc). Un aspecto que también conviene destacar en cuanto a la justificación de la inclusión de este inmueble y que es aplicable a todos los incluidos en la localidad de Valderrubio, es la necesidad de resarcir el agravio comparativo que hasta ahora se ha producido en la identificación de los lugares lorquianos con los espacios situados en este pueblo. Como hemos expuesto, la presencia de Lorca en la

⁷⁸¹ Recordemos que para poner plenamente en valor la gran riqueza de tipologías para las casas-museo, se ha constituido dentro del ICOM, el Comité Internacional de Casas-Museo Históricas (DEMHIIST) con el objetivo de hacer conocer y apreciar cada vez más ampliamente este patrimonio. Así, aparecen nueve tipologías que corresponden a otros tantos modos de contar la historia de las casas convertidas en museo, en este caso, podríamos clasificarla como casa de hombre ilustre, casa intérprete de eventos históricos, etc.

⁷⁸² GARCÍA Lorca, Federico: "Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas", Ediciones Miguel Sánchez, edición, introducción y notas de Enrique Martínez López, Granada, 1989: Pág.312.

antigua Asquerosa no se limita sólo a un espacio físico y a un momento temporal determinado, sino que es una presencia muy amplia tanto espacial como temporalmente, presidida por la continuidad a lo largo de su vida y muy enraizada y diluida en el paisaje natural y humano de la localidad, tal y como demuestran los sitios a declarar en este expediente, así como, sobre todo, la pervivencia inmaterial de su figura en la localidad.

Fuente de la Teja (Valderrubio) es un espacio natural contado literariamente y casi pictóricamente en los versos del poeta. Se trata de un paraje situado a la orilla del río Cubillas, muy frecuentado por Federico en sus días de Asquerosa. Un escenario al que acudía mucho solo o acompañado por sus amigos, sinónimo de los veranos que el poeta disfrutaba en la vega y depositario de fuertes sensaciones que impactaron los sentidos de Lorca en su juventud; al decir de Ian Gibson, *"uno de los lugares lorquianos más sagrados"*. Obras como *"las Suites"*, del Libro de poemas o la prosa *"Meditaciones y Alegorías del agua"* nos hacen pensar en este escenario: *"Hace muchos años, yo, soñador modesto y muchacho alegre, paso todos los veranos en la fresca orilla de un río. Por las tardes, cuando los admirables abejarucos cantan presintiendo el viento y la cigarra frota con rabia sus dos laminillas de oro, me siento junto a la viva hondura del remanso y echo a volar mis propios ojos, que posan asustados sobre el agua o en las redondas copas de los álamos"*. Son dos, entonces, las razones para su declaración y protección: la presencia de este lugar, sus sonidos, sus evocaciones o sus colores en la obra de Lorca y, muy especialmente, su condición de lugar frecuentado por el poeta, es decir, un lugar vivido y sentido no sólo como presencia física o poética sino como lugar de comunicación con el pueblo y su gente, sobre todo muleros y demás personas del campo que acudían a este lugar a saciar su sed.

A estas razones habría que añadir la facilidad para su mantenimiento o conservación, la cual es necesaria y oportuna además desde una perspectiva ecológica o natural. Su ubicación en la orilla del río Cubillas (por lo tanto, perteneciente a un espacio público) y su condición de nacimiento de agua permite de una forma natural y sencilla el mantenimiento tanto del espacio como de la propia fuente. Otra razón a añadir es que a través de la protección de la Fuente de la Teja lo que se protege es una porción del paisaje, del territorio, en este caso fundamentalmente natural y rústico, en el que Federico se desenvolvía, lo cual, y aunque sea a modo de testigo, supone un esfuerzo muy notable por materializar una dimensión intangible e inmensurable, como es el devenir vital de Lorca alrededor de Asquerosa.

El principal valor de la Casa de Frasquita Alba (Valderrubio, Pinos Puente), el que motiva fundamentalmente su declaración como BIC, es el hecho de que en ella vivía la familia de Frasquita Alba Sierra, inspiradora de la universalmente conocida obra de Lorca *"La Casa de Bernarda Alba"*. El mantenimiento prácticamente intacto de los cuartos, patios,⁷⁸³ ventanas o muros de la casa recreada en la obra de Lorca, constituye el escenario (al margen de las licencias creativas obvias) en el que se desenvuelven los personajes de Bernarda, La Poncia, Angustias, Adela o Pepe el Romano. Con ello se permite la posibilidad, a través de su uso, de revivir emocionalmente esa obra por parte de cualquier ciudadano, lo que constituye un valor intangible de enorme importancia que merece el máximo nivel de protección a través de su consideración como BIC.

"La casa de Bernarda Alba pertenece a Valderrubio":⁷⁸⁴ los personajes están sacados de la realidad que vivió de cerca Lorca, aunque sublimados: Bernarda, la Poncia, las hijas, las criadas... Por ejemplo, el personaje de La Poncia tuvo un correlato real en la vida de Valderrubio, aunque no estuvo de criada en la casa de Frasquita, sino en otra. Pepe el Romano es un personaje que también existió en la realidad. Llamado José Benavides o también apodado Pepico el Romano (por la vecina aldea de Roma), se casó primero con una hija de Frasquita Alba, luego enviudó al morir su mujer de parto y se casó con una hermana; en el pueblo llamó la atención que dos hermanas estuvieran enamoradas del mismo hombre. Otro personaje real al que se refiere Bernarda es Enrique Humanas: *"¡Mi sangre no se junta con la de los Humanas mientras yo viva! Su padre fue gañán"*, o también Peña y Maximiliano, protagonistas de otras anécdotas de la obra, o María Josefa: *"Esta María Josefa (escribe Francisco García Lorca), que así se llamaba en la realidad, era la abuela de una de las amigas nuestras y lejanísimas parientes, a cuya casa íbamos de niños. La anciana era víctima de una locura erótica que afloraba en un incongruente y continuo discurso, de ritmo acelerado, lleno de reiteraciones y expresado en una voz pequeña, preciosamente timbrada, según creo recordar...El automatismo de su conversación está recogido y poetizado en la obra..."*.

⁷⁸³ Resulta de gran interés y valor la importancia que a lo largo de la historia de esta casa han tenido los patios y la dimensión vecinal de los mismos, al existir, una serie de servidumbres sobre la utilización de este patio que nos recuerda mucho la importancia o protagonismo de dicho espacio en la obra de la Casa de Bernarda Alba.

⁷⁸⁴ RAMOS Espejo, Antonio: *"García Lorca en los dramas del pueblo"*, Diputación Provincial, Granada, 1998: Pág.91.

Se trata, por lo tanto, no sólo de la protección de un lugar referenciado en la obra teatral de Lorca, sino de la preservación de un espacio físico y humano donde podemos identificar de una forma tangible los sonidos, historias o formas que Federico escuchó y percibió y que permitieron y posibilitaron la invención y creación de *La Casa de Bernarda Alba*. Un aspecto de enorme importancia a considerar como argumento propiciador de la declaración es la consideración de la casa de Frasquita Alba como parte o elemento central del paisaje humano de Asquerosa, al que identifica y en el que se inserta. Declarar esta casa es como declarar la vida y ambiente de un pueblo, Asquerosa, el cual pervive y perdura en torno a ella, bien a través de las otras casas linderas o cercanas, todas ellas vinculadas con esta familia y Lorca (que vivió durante una época en una casa frente a la de Frasquita mientras se arreglaba la de la calle Iglesia), bien a través de sus gentes, de sus personajes, todavía hoy muy presentes a su alrededor. Un argumento más a considerar es el grado de autenticidad material de la casa, el cual es evidente si lo contrastamos con la modernidad o alteración de las casas anteriores, lo cual redundará, dada la condición de "escenario" de esta casa, en su valor y necesidad de protección.⁷⁸⁵

VIII.4.2.2.- Conclusiones generales de esta justificación.

A modo de resumen, podemos afirmar que el principal valor asociado a la figura de Lorca y el que justifica su reconocimiento patrimonial es el valor histórico; un valor que supera con creces su carácter de simple personaje histórico para convertirse en símbolo y expresión de numerosos valores asociados, en la mayoría de los casos representativos de una sociedad compleja en busca de su propia identidad y en un periodo histórico convulso (valores de identidad, simbólico y antropológico).

No obstante, como ya hemos dicho, cuando los espacios, objetos y lugares vinculados a una persona adquieren el reconocimiento social y son merecedores de protección, lo que se pone de manifiesto es que los valores culturales asociados son muchos más ricos que los ya de por sí relevantes valores artísticos o poéticos. Con esta premisa podemos seguir trabajando en consolidar esta figura de "Sitio Histórico".

Así, vemos cómo la justificación para **La Huerta de San Vicente** atendía a una serie de valores de carácter histórico-artísticos, formales, tipológicos y culturales. Junto al valor arquitectónico y etnológico (ejemplo de tipología de explotación agraria suburbana), el principal valor cultural que posee es el histórico, por haber estado vinculada íntimamente a la vida y producción artística del poeta.

En el caso de la **Huerta del Tamarit** justifican su inclusión en este "Sitio Histórico" su presencia en la obra poética de Lorca, así como su autenticidad como inmueble histórico y explotación agrícola.

En el caso de **Camino de Fuentegrande (Víznar-Alfacar)** existen dos valores fundamentales que justifican la declaración: el histórico y el social. No es tanto la materialización del Camino de Fuentegrande la que otorga valor o protagonismo al lugar, sino los acontecimientos históricos sucedidos en el mismo (especialmente los fusilamientos durante la Guerra Civil), los que la convierten más que en un espacio más de la memoria colectiva de la guerra, en símbolo de la misma. Esta conciencia social sobre la necesidad de perpetuar y honrar la memoria de un ilustre personaje de la sociedad granadina ha trascendido, como antes también señalábamos en relación al valor histórico, la propia figura del poeta para extenderse a la de todos aquellos que de manera anónima compartieron su fatal destino, haciendo del lugar, del Camino de Fuentegrande, un paisaje de la memoria imborrable.

En cuanto al argumento principal y evidente, en principio, para declarar la **casa natal de Federico García Lorca** como Sitio Histórico es el hecho de haber sido el espacio físico en el que nació el universal poeta de Fuente Vaqueros. Junto a este argumento, hay que añadir el no menos importante de la conversión de este inmueble en casa-museo, hecho que ha validado universalmente la consideración de este lugar como lugar de nacimiento del poeta. También hay que nombrar la interesante arquitectura del inmueble, su adecuado estado de conservación y el aceptable grado de autenticidad del mismo respecto a la tipología, distribución de espacios y formalización de los mismos, todo ello consecuencia de la adaptación de la casa para museo.

La justificación para la **casa de Federico en Valderrubio, Pinos Puente** pasa por explicar cómo el paisaje y la edificación dejan honda huella en Lorca y es evocado pictóricamente con intensidad (el pueblo, la familia, las gentes, las costumbres, muchas alusiones al paisaje de estas tierras, los chopos, los dos ríos...)

⁷⁸⁵ Todo la información se ha resumido la documentación técnica para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Sitio Histórico, del bien denominado Lugares Lorquianos (Granada, Pinos Puente, Víznar, Alfacar, Fuente Vaqueros), de la Oficina de BIC, Catalogación e Inventario del Patrimonio Histórico Corral del Carbón Delegación de Cultura de Granada. Febrero de 2012. Información facilitada en la entrevista con María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, octubre de 2016.

en numerosos pasajes de su obra. De Valderrubio y de Daimuz y de su ambiente rural nacen los principales personajes lorquianos. Al margen de las referencias a la trayectoria vital de Lorca, principal justificación de la inclusión de este inmueble, conviene añadir como otra justificación más el mantenimiento de la autenticidad de dicha casa gracias a su conversión en los últimos años como casa-museo de Federico, lo que ha permitido, más que la recuperación de la misma, su pervivencia sin apenas modificaciones.

Fuente de la Teja (Valderrubio) es un espacio natural contado literaria y casi pictóricamente en los versos del poeta; se trata de un paraje situado a la orilla del río Cubillas, muy frecuentado por Federico. Son dos las razones para su declaración y protección: la presencia de este lugar, sus sonidos, sus evocaciones o sus colores en la obra de Lorca y, muy especialmente, su condición de lugar frecuentado por el poeta, es decir, un lugar vivido y sentido no sólo como presencia física o poética sino como lugar de comunicación con el pueblo y su gente, sobre todo muleros y demás personas del campo que acudían a este lugar a saciar su sed. A estas razones habría que añadir la facilidad para su mantenimiento o conservación, la cual es necesaria y oportuna además desde una perspectiva ecológica o natural. Se protege una porción del paisaje, del territorio, en este caso fundamentalmente natural y rústico, en el que Federico se desenvolvía, lo cual, y aunque sea a modo de testigo, supone un esfuerzo muy notable por materializar una dimensión intangible e inmensurable como es el devenir vital de Lorca alrededor de Asquerosa.

Por último, el principal valor de **la Casa de Frasquita Alba (Valderrubio, Pinos Puente)**, el que motiva fundamentalmente la declaración del mismo, es el hecho de que en esta casa vivía la familia de Frasquita Alba Sierra, inspiradora de la universalmente conocida obra de Lorca "*La Casa de Bernarda Alba*". El mantenimiento prácticamente intacto de los cuartos, patios ⁷⁸⁶, ventanas o muros de la casa recreada en la obra de Lorca, constituye prácticamente el escenario en el que se desenvuelven los personajes de Bernarda, La Poncia, Angustias, Adela o Pepe el Romano. Con ello se permite la posibilidad, a través de su uso, de revivir emocionalmente esa obra por parte de cualquier ciudadano, lo que constituye un valor intangible de enorme importancia.

Se ha pretendido no sólo la protección de un lugar referenciado en la obra teatral de Lorca, sino de la preservación de un espacio físico y humano donde podemos identificar de una forma tangible los sonidos, historias o formas que Federico escuchó y percibió y que permitieron y posibilitaron la invención y creación de la Casa de Bernarda Alba. Un argumento más a considerar es el grado de autenticidad material de la casa, el cual es evidente si lo contrastamos con la modernidad o alteración de las casas anteriores.

En resumen, se reconoce dentro de la declaración y protección como Bien de Interés Cultural con la categoría de "Sitio Histórico" que los espacios, objetos, lugares y casas, una vez reconocidos socialmente, poseen valores culturales asociados mucho más importantes que los artísticos y poéticos del propio protagonista. Estos valores se hacen cada vez más numerosos. El valor histórico vinculado a la vida y obra del poeta es superado con creces por otros valores asociados relacionados con el valor simbólico, valor de identidad y valor antropológico o social.

Los inmuebles o casas nos permiten hablar de valores arquitectónicos o formales; de valores tipológicos y etnológicos (casa-museo y explotación agraria suburbana), fundamentales para la identidad local. La transformación de estos inmuebles en casa-museo han permitido su conservación y aceptable estado de autenticidad, como es el caso de la casa natal de Lorca.

Pero aparecen también espacios o lugares con gran valor paisajístico o ambiental, por ser lugares de inspiración recogida luego en la obra escrita y pictórica de Lorca; lugares con valores físicos como colores, olores, sonidos o texturas merecedores de protección, y por ser lugares vividos y sentidos por el poeta, emplazamientos donde García Lorca se relacionó con el pueblo, con la gente, con los campesinos.

Se manifiesta también un valor intangible, como es el valor de un inmueble por haber sido el lugar donde vivió la familia de Frasquita Alba, inspiradora de la gran obra de "*La casa de Bernarda Alba*", como escenario para recrear, para revivir emocionalmente esta obra por parte de cualquier persona que lo quiera.

Y por último, el valor social de unos lugares donde tuvieron lugar ciertos acontecimientos históricos que hay que recordar, en un constante proceso de búsqueda de la identidad.

⁷⁸⁶ Resulta de gran interés y valor la importancia que a lo largo de la historia de esta casa han tenido los patios y la dimensión vecinal de los mismos, al existir, una serie de servidumbres sobre la utilización de este patio que nos recuerda mucho la importancia o protagonismo de dicho espacio en la obra de la Casa de Bernarda Alba.

CAPÍTULO IX.- NUEVO VALOR: RED DE CASAS Y LUGARES COMO PATRIMONIO CONJUNTO.

Nos preguntamos ahora: ¿qué importancia posee la Red de casas y lugares como propuesta de esta investigación? ¿Qué repercusión tiene para el patrimonio cultural en general y la forja de la identidad chilena? ¿Mejoraría la idea de Red la percepción que la sociedad tiene del protagonista, el poeta Neruda? ¿Ayudaría a identificar a un Neruda constructor- arquitecto, además de al conocido poeta, político y coleccionista? ¿Conseguiríamos identificarnos con la obra construida del poeta valorando su patrimonio como conjunto?

La Red de casas y lugares que a continuación proponemos está formada principalmente por tres casas-museo protegidas como Monumento Histórico Nacional y una casa protegida como Inmueble de Conservación Histórica, pero también forma parte de la misma el lugar donde estuvo ubicada la casa la infancia del poeta, un paraje o lugar soñado como es Cantalao y unos restos en ruina de la última casa inacabada.

Partimos del convencimiento de que las tres casas declaradas Monumento que ahora funcionan con la tipología de casas-museo colaboran a la sostenibilidad de sus entornos más próximos y de las propias casas, con su reconocido interés histórico, arquitectónico y social. Esta sostenibilidad se inicia con la participación de la comunidad local y con la consecuente capacidad de las casas-museo de responder adecuadamente a sus demandas de servicios y programas. Hay que valorar la interesante y particular arquitectura de las casas, su adecuado estado de conservación y el aceptable grado de autenticidad de las mismas, con una pervivencia sin apenas modificaciones o alteraciones.

Michoacán tiene el privilegio de ser la primera casa donde el poeta ejercita libremente su idea de crear espacios deseados.

Dice la historiadora del arte Rosanna Pavoni que crear una red de casas-museo no significa solamente trabajar sobre la premisa de compartir una "*tipología*" igual de categorías de habitantes (casas de escritores, casas de pintores, etc), sino que también puede significar emprender nuevos recorridos de conocimiento y nuevos procesos educativos apuntando a la calidad, a las tradiciones, a la identidad, a los rituales habitacionales que cada casa trae consigo y que pueden transformarse en interesantes instrumentos interculturales.

En efecto, sabemos que las casas-museo gozan del privilegio de poder hablar también a aquellos visitantes que raramente se aproximan a los museos clásicos, dado que crean un sentimiento de "*confianza*" y "*cercanía*" con sus contenidos y, por lo tanto, con el sentido de aquello que es exhibido: un dormitorio es un dormitorio, una cocina es una cocina y, por lo tanto, los puede reconocer cualquiera y comprender así a quién pertenecían, quién los había construido, cuándo y cómo se desarrollaba la vida en aquella casa.

En definitiva, según Pavoni, las casas-museo corren menos riesgo (respecto de otras tipologías museológicas) de reforzar diversas formas de desigualdad social y cultural y de exclusión que se producen en los museos debido al uso en estos últimos de lenguajes especializados en paneles y leyendas, a la ausencia de descripciones adecuadas, a la referencia implícita a conocimientos ya incorporados en un público más culto. Sin embargo, las casas-museo tienen el privilegio de contar cosas con un simple vistazo; son lugares de aprendizaje continuo de la historia cotidiana de personajes y épocas, lugares para proyectos de inclusión intercultural, lugares de participación ciudadana y, por qué no, de desarrollo local.

Porque en una casa-museo el público puede sentirse identificado con su morador, ya que todos vivimos en una casa, una casa de nuestros sueños, una casa cómoda. En la casa-museo uno revive, evoca, imagina o identifica cómo sería la vida cotidiana en su interior mediante la contemplación de unos objetos que fueron utilizados en su día por sus habitantes. Estos objetos se convierten en elementos identificadores de una determinada forma de vida, materializada a través de una serie de prácticas, expresiones, conocimientos y técnicas heredadas y transmitidas de individuo a individuo y de generación a generación. Esta vida evocada puede ser la nuestra, puede ser la vida de nuestros sueños.

En el caso concreto de las casas-museo de Neruda que conforman la Red, además del contenido expuesto en ellas, se dispone de un continente singular: la propia arquitectura de la casa, con su indiscutible valor. Este continente nos habla de una característica más en la vida de Neruda: su afición por la arquitectura y por la creación de espacios.

También incluimos en la red el lugar donde se levantó la casa de la infancia y adolescencia del poeta; sin restos ya físicos de la misma, cuenta sin embargo con un valor histórico que lo convierte en un espacio más de la memoria colectiva, en un símbolo. Apunta a la necesidad de perpetuar y honrar la memoria de tan ilustre personaje.

En cuanto al paraje de Cantalao, no es tanto la materialización de un edificio para poetas (que nunca llegó a construirse) lo que otorgaría su valor o protagonismo; este reside, más bien, en ese sueño incumplido del poeta: en su fuerte valor simbólico, además de en su valor paisajístico.

Por último, añadimos en la red otra obra construida aunque inacabada: las ruinas de La Manquel, que nos hablan de la necesidad que tuvo Neruda de seguir construyendo hasta el día mismo de su muerte.

El principal objetivo de esta red es justamente reconocer con este patrimonio complejo, el valor patrimonial y de identidad de la obra del poeta.

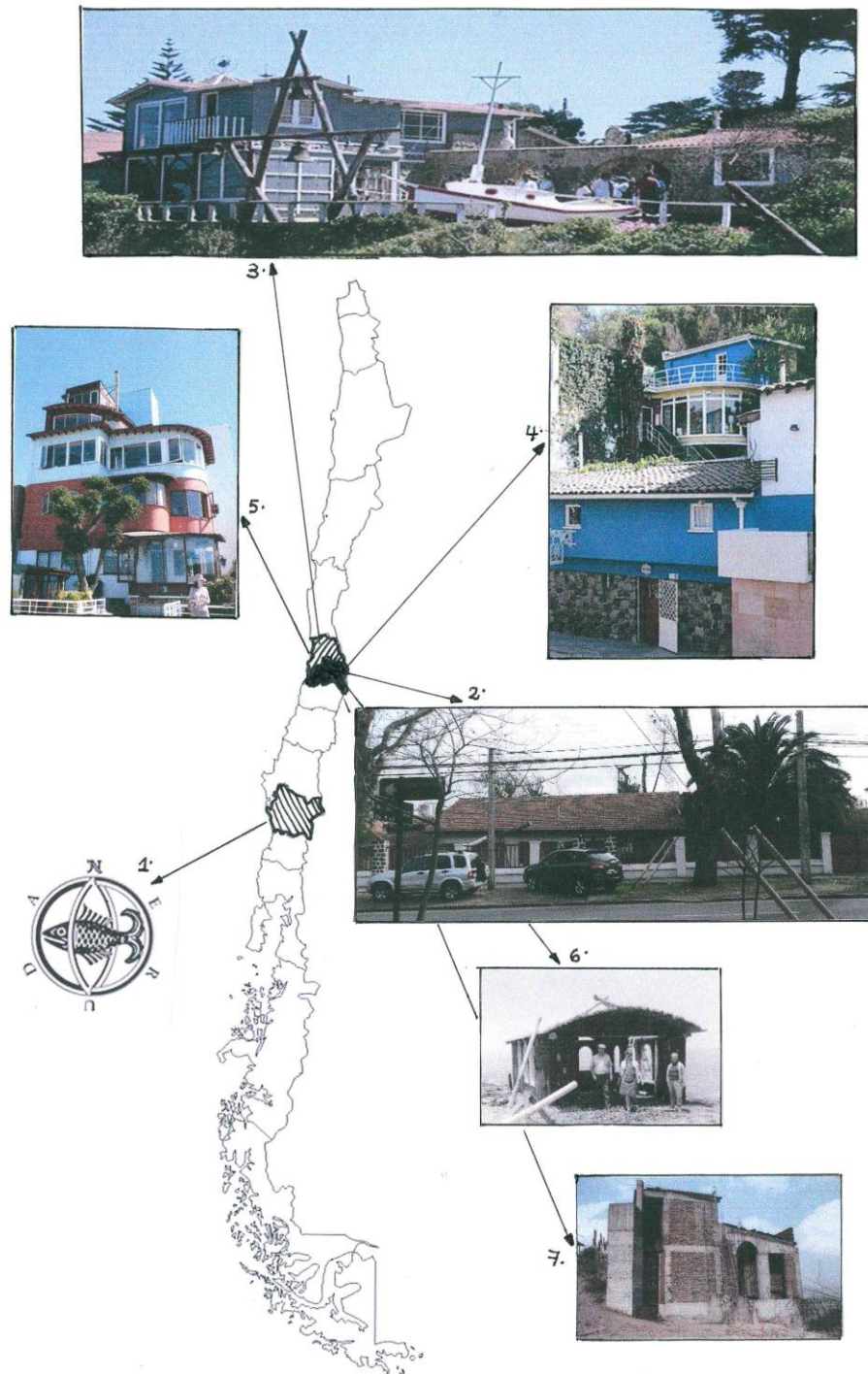
IX.1- Caso del poeta Pablo Neruda.

I DENOMINACIÓN:

Principal: Lugares Vinculados con Pablo Neruda.

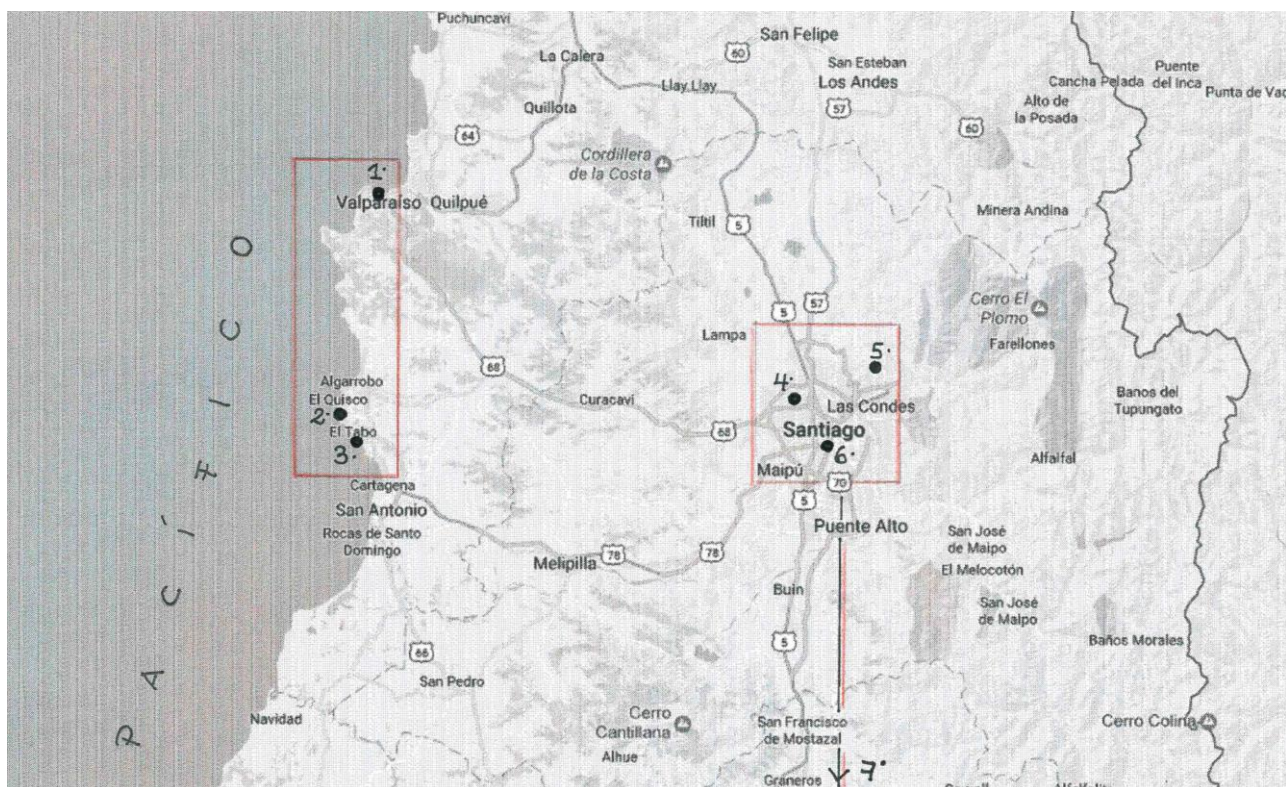
II. LOCALIZACIÓN:

Chile: IX Región de la Araucanía. Región Metropolitana de Santiago, V Región de Valparaíso.



(267) Plano de Chile donde aparecen situados los sitios vinculados con Pablo Neruda. Esquema de la Red.

- 1 Casa de Temuco. Lugar simbólico. IX Región de la Araucanía.
- 2 Casa Michoacán. Inmueble de Conservación Histórica. Región Metropolitana de Santiago.
- 3 Casa de Isla Negra. Monumento Histórico Nacional. Casa-museo. V Región de Valparaíso.
- 4 Casa la Chascona. Monumento Histórico Nacional. Casa-museo. Región Metropolitana de Santiago.
- 5 Casa la Sebastiana. Monumento Histórico Nacional. Casa-museo. V Región de Valparaíso.
- 6 Cantalao. Paraje. V Región de Valparaíso.
- 7 La Manquel. Ruinas. Región Metropolitana de Santiago.



(267.1) Plano a mayor escala de la V región y Santiago, donde aparecen situados los sitios vinculados con Pablo Neruda. Emplazamientos dispersos en tres regiones separadas hasta 670km, por ejemplo, en el caso de Santiago y Temuco.

Zona costera:

- 1 Casa la Sebastiana. Monumento Histórico Nacional. Casa-museo. V Región de Valparaíso
- 2 Cantalao. Paraje. V Región de Valparaíso
- 3 Casa de Isla Negra. Monumento Histórico Nacional. Casa-museo. V Región de Valparaíso.

Zona metropolitana:

- 4 Casa la Chascona. Monumento Histórico Nacional. Casa-museo. Región Metropolitana de Santiago.
- 5 La Manquel. Ruinas. Región Metropolitana de Santiago.
- 6 Casa Michoacán. Inmueble de Conservación Histórica. Región Metropolitana de Santiago.
- 7 Casa de Temuco. Lugar simbólico. IX Región de la Araucanía

II. DESCRIPCIÓN:

1. Casa de Temuco 1906 -1920. Inicio de todo.



(268) Neruda en Temuco. 1952. Temuco (Chile). Pablo Neruda, sentado, a la entrada de una casa, en Temuco. Archivo fotográfico de la Fundación Neruda.

Una breve historia de la ciudad de Temuco, a la que Neruda llegó muy pequeño, constituye nuestro punto de partida. Cuenta Elena Mayorga en el capítulo de su tesis "*Neruda regional. El sentido del lugar o ser del sur*", que en 1885 llegan al puerto de Talcahuano de Chile 16 familias provenientes de Berlín que se habían embarcado en el puerto de Grimsby, y que son destinadas por la Dirección General de Colonización a Temuco. Una vez en tierras chilenas, se le entregó a cada colono jefe de familia "*200 tablas y una fanega de clavos*" para armar sus rústicas viviendas. Al no haberles informado nadie de que debían saber de carpintería, se ayudaron unos a otros y el resultado fue que construyeron sus casas todos iguales: un rectángulo con techo.

En 1887 se realiza un informe de saneamiento de propiedades de Temuco que, con relación a las viviendas, dice lo siguiente:

1. Bajas en relación al suelo.
2. Ligeras en sus materiales y en su solidez, a tal punto que es una excepción hallar una cómoda e higiénica.
3. De fea y mala arquitectura.
4. Malsanas.
5. Los techos son generalmente de teja o de tabla, sin el declive que se precisa en estas latitudes, de modo que no existe una sola que no deje pasar la lluvia.

La arquitectura "*pionera*" que se desarrolló en Temuco era definida como "*Arquitectura improvisada y provisoria, tremendamente pobre, desordenada e inexpresiva, dominada por la justa expresión de una madera mal elaborada*".⁷⁸⁷ Así fue esta primera arquitectura, carente de cualquier asomo de expresión estilística, producto solo de la necesidad imperiosa de buscar refugio; solo posteriormente, gracias a la instalación de aserraderos y barracas, se empieza a construir y tratar mejor la madera, material primordial para la edificación. Esta madera, que no dejaba de ser rústica, se hallaba siempre presente en la construcción de las casas, aunque empiezan a aparecer con el tiempo otras de carácter mixto, con madera, ladrillo y adobe.

A la altura de 1900 se aprecia un notable desarrollo técnico en cuanto a los materiales, sus usos y variedades, la calidad de las construcciones y los estilos arquitectónicos, todo ello debido principalmente a la llegada del ferrocarril en 1895 y, como hemos dicho, a los talleres de madera que le proporcionaron un mejor acabado para su uso como estructura en la construcciones de casas de ladrillo y adobe. Los colonos

⁷⁸⁷ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: Pág.18.

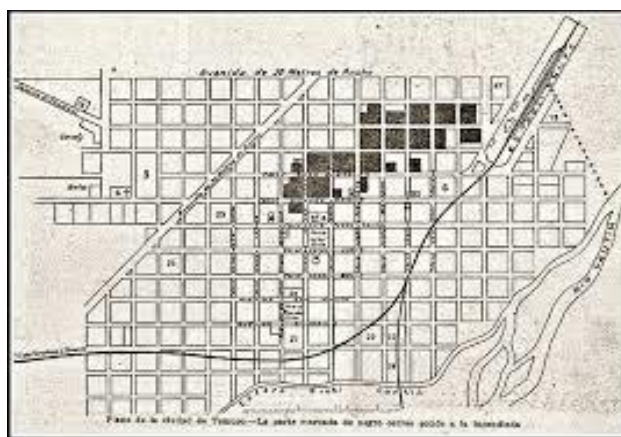
superaron así rápidamente esta precariedad en la arquitectura conforme su trabajo les iba permitiendo mejorar su calidad de vida, no tardando en construir viviendas con reminiscencias de la arquitectura europea.

Neruda llega a Temuco con su familia en 1906.⁷⁸⁸ ¿Cómo era la realidad arquitectónica y urbana de los años en que vivió allí y que conformará muchas de las imágenes que perdurarían en él, incluso tras haberse empapado con el paso del tiempo de otros tipos de arquitecturas? La imagen de la ciudad percibida por él en su infancia y adolescencia quedó registrada por uno de sus rasgos más singulares: el objeto, que aparece de forma reiterada en ese espacio urbano accesible y rutinario que es la calle.⁷⁸⁹

*"Temuco es una ciudad pionera, de esas ciudades sin pasado, pero con ferreterías. Como los indios no saben leer, las ferreterías ostentan sus notables emblemas en las calles: un inmenso serrucho, una olla gigantesca, un candado ciclópeo, una cuchara antártica. Más allá, las zapaterías, una bota colosal".*⁷⁹⁰

Así, encontramos una ciudad en la que el objeto aparece como señal o lenguaje particular que proporciona una información no escrita. El objeto llega a ser parte integrante de la arquitectura y del espacio urbano de entonces. Los objetos eran carteles colgados en paredes que indicaban, por ejemplo, la existencia de una zapatería, de una ferretería, etc.

Según Elena Mayorga, esta circunstancia debió de ejercer una gran influencia en el poeta, pues aparece como el rasgo urbano que mejor recuerda; como se ha visto en este trabajo, también se aprecia una fuerte incorporación del objeto en su obra construida. Ejemplo indiscutible de esto son todos los objetos exteriores en Isla Negra (locomóvil, campanas, veletas, barco) y el mundo de objetos interiores necesarios para contar su historia sin textos.



(269) Ciudad de Temuco en 1900 con el trazado en damero, con el río Cautín y la línea del ferrocarril.

La figura (269) corresponde a la situación planimétrica de Temuco alrededor de 1900. En ella se constata una trama urbana típica de las ciudades fundadas por los españoles: un trazado en damero que proporciona a la ciudad una imagen regular que define una clara zona urbana a la cual se anexan los terrenos de los colonos, que al contar con áreas de mayor superficie adoptan más bien un carácter de

⁷⁸⁸ En 1906, el padre de Neruda se traslada trescientos kilómetros al sur desde Parral directamente hasta la lluviosa y fría ciudad de Temuco, fundada como fuerte militar hacía veinticinco años, a consolidar un nuevo hogar con Trinidad Candia Marverde, con quien hacía una decena de años había tenido otro hijo en una relación clandestina y fortuita, en uno de los viajes realizados hacia el sur para visitar a su amigo Carlos Mason Reinike. Mason y su joven amigo se conocían desde Parral. Era un hombre con vocación de aventurero y quería compartir con quien fuera la alegría del descubrimiento, el fervor fundacional de una ciudad. Decide entonces venderle una vivienda de su propiedad a este matrimonio en Temuco. Junto con este gesto solidario, le consigue un trabajo como conductor en los trenes que extendían sus líneas férreas en el espacio ganado a la selva virgen, poniendo fin a "La Frontera", región de marcada por los ríos Bío-Bío y Toltén, último bastión de la nación mapuche que había resistido por siglos el paso de los conquistadores españoles. En esta casa, ubicada en calle Lautaro N° 1436, a media cuadra de la Estación de Ferrocarriles de Temuco, la familia Reyes Candia quedó conformada por Rodolfo Reyes Candia, el hermanastro mayor de Neruda, criado lejos de la mirada crítica de su familia, y por el huérfano de madre, que crece bajo la mirada y el regazo tierno de su madrastra. Es en esta casa donde podemos decir que nace toda la primera poesía nerudiana. Los textos escritos en este período nos hablan de un acto íntimo donde nacen las utopías, establece los pilares básicos de su poesía, para ver después al mundo circundante. Muchos autores establecen analogías entre los espacios habitados y el desarrollo de una obra literaria, aunque parece una mera trivialidad para muchos, creemos que la relación existió sin lugar a dudas. Fundación Neruda <http://www.fundacionneruda.org>.

⁷⁸⁹ MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: Pág.18.

⁷⁹⁰ NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Memorias. El joven provinciano. Infancia y poesía, Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002: Pág. 9.

casas-quintas.⁷⁹¹ La figura revela también el innegable vínculo entre la ciudad y su entorno natural. Como se puede apreciar, la ciudad se desarrolla entre el cerro Ñielol y el río Cautín, límites naturales que dirigen el crecimiento obligado de la ciudad. En el cerro y los lugares aledaños se encontraban poblados de bosques nativos, ejerciendo la trilogía bosques-madera-casa de elementos significativos impresos para siempre en la obra poética y arquitectónica de Neruda.

Así pues, si nos remontamos a su niñez, encontramos su primera atracción, empatía e interés por la casa familiar de madera situada en la pequeña ciudad de Temuco, rodeada de frondosos bosques nativos. Habitar esta casa de madera significó percibir permanentemente su calidez, su olor que le recordaba a los bosques, su textura y su color. En este entorno creció el poeta e, indudablemente, el material de esta casa familiar ejerció una fuerte atracción sobre él, que le acompañaría a lo largo de su vida literaria y en sus experimentos constructivos, cuyo mejor ejemplo es la utilización de la madera en la casa de Isla Negra.

Ubicada en la Calle Lautaro 1436 (vereda sur), la casa presenta en la actualidad el símbolo nerudiano del pez ⁷⁹²(fig. (272)), una placa donde se lee un verso de Pablo Neruda y una dedicatoria de Cadetur (Consejo Asesor de Desarrollo Turístico) y amigos del poeta, colocadas allí en conmemoración del centenario de su nacimiento en 2004. No queda nada más.

Neruda vivió allí entre inicios de 1906 y el verano de 1921. El terreno fue adjudicado en 1894 a doña Trinidad Candia Marverde, la "Mamadre" de Neruda, como donación fiscal N° 1 de la manzana 19 del plano oficial de la ciudad. Como todas las construcciones de comienzos del siglo XX en La Araucanía, la casa de los Reyes – Candia era de madera, sencilla y funcional, con *"una arquitectura que cumplía cabalmente la norma de básico sentido común, generalizado en quienes en una mezcla de temor y furia poblaban un territorio con un espíritu práctico y funcional a las necesidades propias de construir o fundar una ciudad"*.⁷⁹³ Además, *"tenía una doble puerta de acceso, usual en la época, y las características dos ventanas a la calle, desde donde el poeta miraba y describía lo que observaba, situación que es explícita en algunos de sus libros"*.⁷⁹⁴

Un incendio, el paso del tiempo y el uso comercial que se le dio, han llevado a que la casa no conserve prácticamente nada de la construcción original, más que su ubicación y la memoria del poeta.

La casa de la infancia y adolescencia de Neruda se describe escuetamente en el libro *"Casas de Neruda"*; tenía un pasillo que cortaba la planta en forma de rectángulo y unía la calle con el patio trasero. Las piezas se distribuyen a uno y otro lado con escaso sentido artístico y una precaria decoración. Existe un segundo piso construido por pura necesidad. *"Era una casa con mucho de emergencia, con herramientas dejadas en cualquier sitio como signos de interrogación, de ventanas obligadas como nos diría más tarde el poeta en ciernes, que ocupaba la habitación del segundo piso, desde donde, mirando hacia el sur, podía ver completamente todo el patio, el cañón humeante de la cocina a leña siempre encendida, y construcciones permanentemente inconclusas"...* *"La copa de un palto cubría en parte la visión general. Otro poco lo hacían unas lilas, cuyas fragancias llegaban con facilidad a esa ventana. También había una palmera, simétricamente colocada en el centro, quizás para entonces poco crecida. Luego, en el límite del cerco estaban los árboles frutales, las imprescindibles matitas de cilantro, menta, poleo, matico, siete venas. El gallinero. Un precario portón arrastrándose en el pasto, instalado en el cerco que delimitaba, permitía la comunicación con las casas de los Ortega, los Mason, parientes, compadres o vecinos. Era una habitación umbría, que facilitaba el crecimiento del musgo y las enredaderas que trepaban por las murallas desde el patio"*.⁷⁹⁵

⁷⁹¹ En Chile, la casa-quinta es de concepto muy parecido al usado en Argentina y Uruguay. La casaquinta es de origen colonial (siglo XVII) y es una propiedad de al menos una o dos hectáreas rodeada de altos muros por sus cuatro costados, parte de los cuales son estructurales para la vivienda principal. La casaquinta española se compone de uno o dos patios interiores cerrados rectangulares, un patio principal para los dueños y un patio secundario destinado a la servidumbre, a través de él se pasaba a un sector destinado a la agricultura de árboles frutales y el esparcimiento. Colindante a la casaquinta estaba la parcela, fundo o chacra destinado al pastoreo.

⁷⁹² Este logo o logotipo es un símbolo formado por letras y por imágenes. El logo de Neruda está formado por las seis letras del nombre y por la horizontal imagen de un pez que mira hacia la izquierda, rodeado por unos anillos que esquemáticamente representan una antigua esfera armilar. En su colección de curiosidades Neruda tuvo dos o tres de estos misteriosos artefactos, cuya representación gráfica, hoy como ayer, confiere su fuerza simbólica a grabados, logotipos, etc. En el centro de la esfera armilar del logo nerudiano, en lugar de la Tierra (y sin que se sepa por qué) está el Pez. El ubicar las letras del nombre Neruda en cada punta del hexágono, sugiere posibilidades de interpretación basadas en los vínculos del poeta con los misterios del mar y sus navegaciones, que hacen casi obligatorio que lo simbolizado en el logo sea marino o marítimo. El logo debutó con la edición príncipe de Canto general (México, 1950), y desde entonces ha sido impreso en la portada de casi todos los libros de Neruda.

Sacado de un artículo de la Revista Nerudiana n° 3, "Esfera, pez y hexagrama: el logo de Pablo Neruda", Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile, 2007.

⁷⁹³ Ruta Patrimonial n° 60. Huellas de Pablo Neruda en Temuco. Ministerio de Bienes Nacionales. <http://www.bienesnacionales.cl>

⁷⁹⁴ Consejo Regional de la Cultura y las Artes, CRCA. <http://www.cultura.gob.cl/>

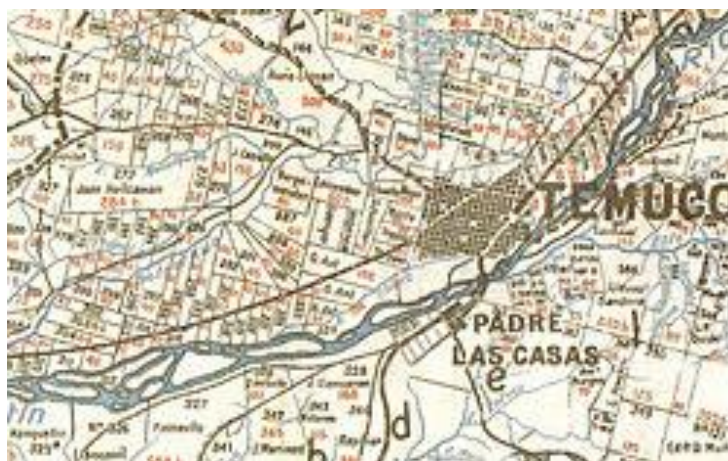
⁷⁹⁵ "Casas de Neruda", Prólogo de Bernardo Reyes, "Persistencia del viaje" Pehuén Editores. Tercera edición, Santiago de Chile, 2008.

La casa estaba dotada, en definitiva, de una arquitectura que cumplía la norma de básico sentido común, en un territorio poblado por personas con un espíritu práctico y funcional, adaptada a las necesidades propias de construir una ciudad emergente.

Neruda permanece en Temuco hasta 1920. En ese período escribe todos los poemas que conforman los *"Cuadernos de Temuco"*, inéditos hasta 1996, muchos de ellos esbozos, primeras versiones o insinuaciones de gran parte de los textos que conformarían luego *"Crepusculario"* y los *"Veinte poemas de amor"*, editados en su primera versión en 1923 y 1924 respectivamente.

Podemos entonces concluir que el proceso creativo inicial guarda una estrecha relación con una precariedad económica, un clima y un entorno que obligan al encierro, en donde una clara alternativa de evasión era la contemplación, el asombro y los sueños procurados por la escritura, la lectura y la observación de la naturaleza. *"En toda esta etapa, el poeta sitúa su obra lejos, estableciendo un discurso distante a la violenta oposición paterna de sus escritos, a ratos en una gran dilocuente actitud meditativa que divaga sobre su soledad adolescente. Luchan por establecer sus dominios dos fuerzas contrarias: la miopía o incapacidad del núcleo familiar de contener sus sueños entrando o saliendo del mundo real, y las alas desatadas, el ansia de vuelo. Así, las fragancias de lilas provenientes del patio de su casa, o las campanas repicando en la iglesia cercana a su hogar, el dolor que remuerde y se afila luego de largas errancias, muy probablemente por los alrededores de Temuco, o acaso el mismo cerro Ñielol, se transmutan en una situación mítica"*.⁷⁹⁶

La incidencia de esta región es un hecho tan evidente en el desarrollo de sus diversas obras, que hasta el propio poeta lo reconoce en el discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura en 1971. Pero esta primera atracción hacia la arquitectura, tan presente en su poesía, compartió protagonismo en su infancia y adolescencia con la ejercida por el mar. Concretamente, Puerto Saavedra, donde el río Cautín desemboca en el Océano Pacífico. Madera, naturaleza, bosques y mar son, pues, los elementos que rodearon su infancia. Gabriela Mistral afirmaba en 1936 que *"Neruda es un místico de la materia"*, cuando ya empezaban a conocerse los textos de *"Residencia en la tierra"*. Sin conocer demasiados pormenores de la biografía nerudiana (Neruda tenía poco más de treinta años), de manera algo intuitiva y mucho de profética, nos parece que no solo se estuviera refiriendo a un texto poético en particular, sino a la conformación de una postura estética: casas y versos brotando de un solo movimiento del corazón y de la mente.⁷⁹⁷



(270) Plano general de la colonización de Cautín. 1910. Centro de Temuco con el río Cautín al sur y las parcelas de casas-quintas de grandes extensiones.

⁷⁹⁶ Ibid., Pág.18.

⁷⁹⁷ Ibid., Pág. 90.



(271) Una calle de Temuco en 1921 con su arquitectura básica.



(272) Logo nerudiano. En el lugar de la casa cuelga en la fachada en la actualidad el símbolo nerudiano del pez y una placa donde se lee un verso de Pablo Neruda. La casa original fue demolida.

2. Michoacán 1941-1955

En 1941 Neruda compra por poder su primera casa en Santiago, que junto a Delia había dejado vista antes de partir para México. La casa, sita en la Avenida Lynch Norte 164, en la actual comuna de La Reina, es conocida como casa Michoacán,⁷⁹⁸ por ser residencia en Santiago de Neruda y Delia del Carril tras su llegada de México en 1943.⁷⁹⁹ Data de principios de siglo y originalmente sirvió como casa del mayordomo del fundo Los Guindos.

Lo que compran es una casa similar a otras de la zona, con gruesos muros de carga y tejado a cuatro aguas. La casa se ubica en la parte anterior de la finca, paralela a la fachada principal de la calle, dejando en la parte trasera una gran superficie de terreno plantado con árboles frutales, flores y arbustos, que Neruda debió de encontrar ya poblada. La orientación de la fachada principal es noreste, con una fachada trasera suroeste que cuenta con las mejores vistas; fachada sureste por donde tiene lugar la ampliación y fachada noroeste, la menos transformada.

En el patio-jardín trasero crece la clásica parra sobre estructura de madera, perpendicular a la fachada suroeste, que en verano formaba un túnel verde con racimos de uvas (Ver fig. (270)). Además de la parra, existe otro volumen al fondo de la finca, en la esquina noroeste, el llamado teatro "*García Lorca*". Los arboles representados en el plano de la fig. (270) son los viejos aguacateros, el castaño al que llamó "*La Araucanía*" y arbustos menores.

Esta casa conservó en general su volumen original exterior, si bien sufrió modificaciones en los espacios interiores, con tres espacios a doble altura que hacen particular su diseño.

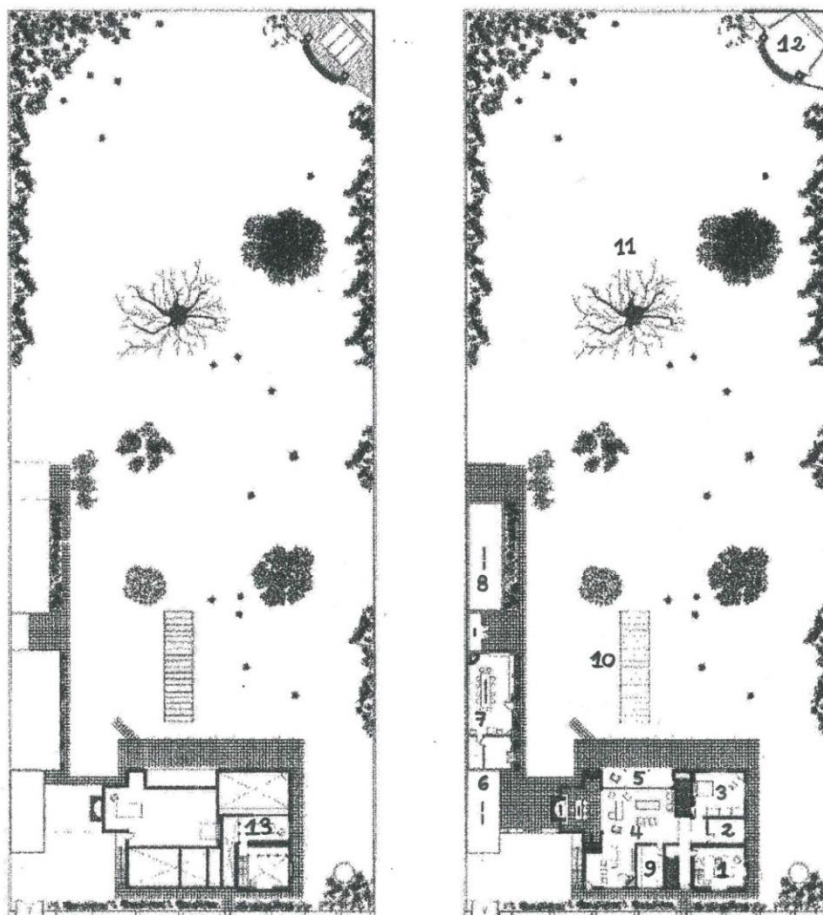
Constaba antes de la intervención de Neruda de una logia o pórtico colonial perimetral en tres de sus lados, con una terraza porticada de cara al salón.

⁷⁹⁸ A la muerte de la primera esposa del poeta, Neruda y Delia se casan y viven algún tiempo en Michoacán, México; por lo que el nombre de esta casa es una simbiosis de estos recorridos que se concretan en un hogar en La Reina. La casa no tiene fecha fija de adquisición, no se ha encontrado a día de hoy ningún documento que certifique su compra.

⁷⁹⁹ Se presupone que la remodelación de la casa será posterior a esta fecha, pues tiene sentido que el poeta iniciara la reforma y ampliación de sus casas al querer reinstalarse en Chile. En 1945 esta casa fue inscrita a nombre del partido comunista, a nombre de "casa propia", para uso de Pablo Neruda y Delia del Carril.

La casa era de construcción ligera, de madera, adobillo y piedra de cobre característica de la zona. Se agregó un altillo para el escritorio de Pablo y una pieza de invitados donde vivió su hermana Laura, e incluso una taberna en el ala lateral izquierda (medianera sureste) de la construcción, que Neruda edificó recordando a las españolas, y que más tarde se transformaría en el taller de grabados de Delia del Carril. Se añadieron luego chimeneas, altillo, arcos de medio punto, salas aledañas y hasta un pequeño anfiteatro al fondo del jardín dedicado a Federico García Lorca.

La casa original de Michoacán sufre más que nada remodelaciones interiores, aunque también se fueron construyendo añadidos (como sucede en las otras casas de Neruda), según la necesidad de ampliación y uso, si bien esta vez las modificaciones duraron pocos años y tampoco responden a ningún patrón conocido. Se desconoce cuál fue exactamente la implicación del arquitecto Rodríguez Arias en ellas.



(273) Planos de la distribución interior de la casa en los años 50. Planta baja a la derecha y primera a la izquierda, con las tres doubles alturas en la biblioteca, sala del piano y dormitorio. Dibujos de Francisco González de Canales sobre las plantas levantadas por Carlos Durán. Fundación Delia del Carril.

Planta baja

- 1 Biblioteca a doble altura
- 2 Estudio
- 3 Dormitorio
- 4 Salón-chimenea-asador-comedor-sala del piano
- 5 Porche cubierto
- 6 Bar/Bodegas
- 7 Sala-comedor
- 8 Dormitorio invitados
- 9 Cocina
- 10 Parra
- 11 Araucanía
- 12 Teatro "García Lorca".

Planta primera

13. Altillo. Cuarto de las caracolas

La primera transformación de la casa original fue el cerramiento de la logia perimetral casi en su totalidad, para sumar así espacio al interior; se cerró también el salón con una enorme cristalera sobre el jardín. En planta alta hay un gran dormitorio y un estudio, entre los tres espacios a doble altura. Los espacios a doble altura son la sala del piano y la biblioteca-conectada con el estudio- con una configuración espacial curiosa, que utiliza una doble pasarela en "L" que se bifurca en dos direcciones, sobre la biblioteca y sobre la entrada. Muy novedoso es el trabajo en las escaleras, pasarelas, estanterías, suelos y techos, trabajados en madera oscura, diseño de Pablo Neruda con la intervención de Rodríguez Arias. En el otro espacio a doble altura se construye el dormitorio de invitados, también con la presencia de un mueble de madera en dos alturas. Además de estos tres espacios principales se construye una chimenea-asador en piedra que funciona como comedor con terminación en madera y mimbre, diseñado por Rodríguez Arias. Bajo la dirección del arquitecto español, se le adosaron a la casa muros y arcos de piedra-cobre (materia procedente del sector alto de La Reina) y dos chimeneas a la usanza de Ibiza (España), que proporcionaron a la vivienda una fisonomía sencilla y única.

En el exterior de la casa hay también piezas construidas o diseñadas con gran intención. La primera es una pérgola de madera perpendicular a la cristalera del salón con una parra tras la que aparecía el gran árbol "*la Araucanía*", a cuya sombra escribió Neruda muchos poemas.

Este espacio exterior o patio-jardín debe entenderse como contenedor complementario del programa interior. Exterior e interior se unen por las vistas y los objetos. Así, al fondo de la parcela, en la esquina noroeste, se encuentra un teatro-asador, llamado "*García Lorca*", de nueva planta. Se construyó con una base o zócalo de piedra sobre el que se levanta un suelo de tablones sin tratar, en cuyo flanco izquierdo se sitúa una esbelta escalera de caracol de madera por la que se accede a un mástil pensado para exponer carteles o banderas, mientras que a su lado derecho se abre una ventana con contraventana abatible a modo de taquilla. Dos grandes troncos de madera flanquean el escenario, y soportan un tejadillo de tablones de madera y una pérgola ligera que da sombra a la escena. Finalmente, en el interior del teatrillo y hecha toda de mampuesto de piedra, se coloca el asador.

El primer espacio escogido para biblioteca y su diseño interior fue precisamente el que el poeta definió en Michoacán. Lugar especial tenía en esta casa el espacio creado como taberna en el ala lateral de la construcción, que Neruda construyó recordando a las españolas.

Con la separación del poeta de Delia en 1955, Neruda abandona definitivamente la casa de Av. Lynch y se traslada a vivir a caballo entre Isla Negra y La Chascona, ahora con su tercera mujer, Matilde Urrutia. Se lleva consigo una colección de más de quince mil ejemplares de caracolas de mar y de cinco mil libros que finalmente dona a la Universidad de Chile. Los estantes quedan vacíos y solo se salva una colección de mariposas y una pecera. Aun así, la casa queda llena de trazas y pistas de su morador.

Los bienes muebles de la casa Michoacán que se conservan todavía en su interior son inseparables del inmueble, por ser parte esencial de su historia y del legado de Neruda. Además, muchos de los muebles y estanterías están hechos a medida para ocupar paredes específicas, con formas y medidas concretas pensadas para ciertos espacios. (Ver fig. (160) pág.249) Se corresponden con los múltiples elementos de mobiliario, enseres personales, obras pictóricas, fotografías, entre otros, lamentablemente no recogidos en ningún inventario realizado por la Fundación Delia del Carril. Todos ellos deberían quedar debidamente registrados en la documentación técnica del expediente de protección con un número correspondiente del inventario de la Fundación. También parece imprescindible y justo hacer un inventario de los muebles, objetos, enseres y pinturas de Delia del Carril, que siguen llenando los espacios de la casa (las cenizas de Delia siguen colocadas en una mesa de la habitación principal). Asimismo, debería incluirse en el inventario los fondos bibliográficos del poeta, revistas y periódicos que aparecen abandonados en estanterías y mesas de la biblioteca de la casa.

3. Casa de Isla Negra 1939-1973

La parcela con la preexistencia que Neruda compra en 1939 perteneció a un capitán de navío español de Castilla, Don Eladio Sobrino, que adquiere los terrenos por el año 1935. La arquitectura primitiva de la pequeña casa que adquirió Neruda estaba hecha de gruesos muros de piedra y tejado de chapa a dos aguas. Tenía unos 68m², proyectada por Luz Sobrino (arquitecta sobrina de Eladio), y constaba entonces de un comedor con chimenea, cocina, un baño y dos dormitorios. La pequeña casa era un refugio situado en un paraje extraordinario, un lugar adecuado para el quehacer literario del poeta, entorno privilegiado junto al Océano Pacífico. Es en 1939 cuando Neruda comienza las primeras ampliaciones de la casa con la ayuda del arquitecto catalán y amigo Rodríguez Arias, obras que se prolongan hasta 1945.

El periodo entre 1943 y 1945 es el de más intensa intervención en la casa. La primera ampliación integra un nuevo volumen a la pequeña casa original. Neruda dibuja su primera idea para la casa, dando importancia a las vistas del océano y a las rocas negras como islas tan características del entorno, así

como al gran espacio diáfano destinado a su estudio. Detalla sus intenciones y presenta en planta la idea de la posición de la pieza a añadir y un alzado del volumen general de fachada. Neruda remarca lo que considera importante en la casa como "*torre*", "*todo ventana*" o "*chimenea grande*". La forma en "L" divide ahora dos usos: un espacio circular para la entrada y un rectángulo para el lugar de trabajo. Especifica la medida del estudio con 8 metros de ancho y 12 de largo, y dota al frente de fachada de una amplia ventana que da al océano, y una gran chimenea. En el alzado también interviene con ideas, como que el cilindro debía tener más o menos 7 metros de altura, con cubierta cónica y hecho de piedra como el resto de las fachadas, con un pavimento de acceso de baldosas cerámicas.

En el anteproyecto de Rodríguez Arias se recogen estas ideas, si bien aparece el trazo indiscutible del arquitecto; y así vemos plasmado el salón como un gran espacio a doble altura con una ventana de 6.00 m de largo con vistas al océano Pacífico. En uno de sus extremos aparece una escalera curva adosada al muro del cilindro (charnela) que sube a una plataforma de lectura o altillo, y que continuando por una pasarela de madera da acceso al dormitorio circular de la planta primera.

El nuevo volumen que se acomoda a la topografía tiene ahora forma trapezoidal siguiendo la línea medianera de la parcela, con una longitud de 9 metros en vez de los 12 m planteados con anterioridad y con una doble altura.

En el anteproyecto de 1943 la casa constaba de un porche, núcleo de acceso, baño y un gran salón de doble altura en planta baja; altillo, dormitorio Neruda-Delia del Carril y primer despacho en planta primera. Este nuevo volumen se cubre con cubierta inclinada a dos aguas con altura de cumbrera superior a la de la pequeña casa original y como charnela aparece el núcleo cilíndrico que resuelve la entrada en planta baja y un dormitorio circular mínimo en planta primera, con cubierta plana. Del resto de la casa original se eliminan muros interiores, siendo destinada a comedor, cocina y alacenas.

Con la llegada de Matilde Urrutia (tercera esposa de Neruda, aproximadamente en 1952) se introducen nuevos cambios en la casa, parece ser que sin la intervención ya del arquitecto catalán; se decide abrir un nuevo dormitorio a continuación del despacho en planta primera y sobre pilares con acceso desde el exterior.

Las obras que se ejecutan entre 1956-1958 consistieron en un segundo dormitorio para Neruda-Matilde, en este caso con vistas al mar (orientación sur), también en planta primera y sobre pilotes, un acceso al dormitorio de la pareja que parte del interior de la casa, concretamente del antiguo comedor de la casa original, y la ampliación de la cocina con un pequeño espacio para comedor de diario dotado de forma semi-circular. Con este cambio se libera la planta baja de la casa original para uso exclusivo de comedor, con techo abovedado y dos largas ventanas a cada lado.

Alrededor de 1958, para cubrir la necesidad de contar con un espacio ideal para recibir invitados, Neruda plantea añadir un bar a la casa, iniciándose las modificaciones en el antiguo comedor de la casa original, que se adapta para las bodegas. Mientras tanto, el porche en planta baja generado por el segundo dormitorio (Neruda-Matilde) de planta primera se usa como lugar de encuentro para contemplar los atardeceres, conversar y beber; un lugar que Neruda decide cerrar con cientos de botellas de colores para crear así su bar y resguardarse del rigor del viento.

Recién acabada la primera ampliación en 1945, Neruda encarga a Rodríguez Arias una nueva ala mucho mayor entregándole al arquitecto, como en la ampliación anterior, una planta de lo que quería y su programa. Este volumen lo destina a sus colecciones y a un nuevo lugar para la escritura, comedores, baño, biblioteca y garaje.

Sin embargo, tal ampliación no llega a realizarse y es solo 20 años después, en 1965, cuando se retoma la idea con la ayuda entonces del arquitecto Sergio Soza. En el dibujo entregado por Neruda a Rodríguez Arias en 1945 inmediatamente después de la primera ampliación, aparecen tres arcos como elementos para unir-articular la primera "*gran*" ampliación con esta "*segunda gran ampliación*".

La forma que adquiere este volumen está marcada por el límite de la parcela, que obliga a girar la pieza una vez resuelta la biblioteca, comedor, cocina y dormitorio para el servicio, funciones estas un poco contradictorias al mezclar actividades como el cocinar y las que se desarrollan en una biblioteca. La siguiente ala resuelve otras funciones propias del servicio como el garaje, dormitorios del chofer y del cuidador y baño.

Lo que finalmente se construye son los tres arcos propuestos por Neruda, zona de servicio, pasillo, bibliotecas (la segunda biblioteca se acabó en 1966) y sala de estar; sexta ampliación que alberga la sala del caballo y la oficina "*covacha*".

Por último, la sala para albergar la colección de las caracolas constituye la séptima y última ampliación, atribuida a Sergio Soza por algunas fuentes o a Neruda y Rafael Plaza, según Elena Mayorga. Empieza a construirse en 1973, cuando sobrevino el golpe de estado de Augusto Pinochet y se produjo el posterior fallecimiento de Neruda, y solo se finaliza en 1995. Con esta sala se cierra el ciclo de crecimiento de Isla Negra (Ver esquema de las ampliaciones fig. (32) pág.150).

En el año 1992 se realizó el funeral de Estado de Neruda. Sus restos fueron trasladados a Isla Negra, como era el deseo del poeta, donde se encuentran a día de hoy junto con los de Matilde Urrutia. "*Compañeros, enterradme en Isla Negra, frente al mar que conozco*": esto es lo que expresó claramente y sin rodeos el poeta chileno en su "*Canto general*".

Pero Neruda ha sido enterrado antes en otras tres ocasiones. El primer funeral se realizó el 23 de septiembre de 1973 en el Cementerio General, dos días después de morir en la clínica Santa María. Seis meses más tarde, sin embargo, las amistades que habían prestado la tumba le pidieron a la viuda, Matilde Urrutia, que trasladara los restos. El 7 de mayo de 1974 el cuerpo del poeta fue enterrado en un sitio mucho más sencillo del mismo cementerio.⁸⁰⁰ Más tarde, en abril de 2013, los restos fueron exhumados de Isla Negra para investigar la supuesta intervención de terceros en su muerte en 1973, unos días después del golpe de Estado del general Augusto Pinochet. Fue en 2011 cuando el Partido Comunista chileno presentó una querrela para exigir que se investigara la muerte del poeta. Las pericias descartaron en primera instancia la intervención de terceros en su muerte, pero el juez especial a cargo de la investigación, Mario Carroza, mantuvo la causa abierta por considerar que los resultados no eran concluyentes, y ordenó nuevos exámenes. Sin una claridad total sobre las causas de la muerte, los restos del poeta fueron devueltos a la tumba que históricamente alojó su cuerpo junto al de su tercera y última esposa el día 26 de abril de 2016 en Isla Negra.⁸⁰¹ (Ver fig. (38) pág. 158)

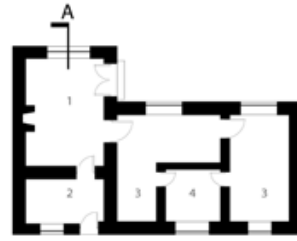
Los bienes muebles, los que hemos llamado "objetos" de la casa de Isla Negra que se mantienen en su interior, son inseparables del inmueble, por ser parte esencial de su historia y del legado de Neruda. Además, muchos de los espacios interiores fueron creados especialmente para albergar objetos curiosos; hay además muebles y estanterías hechos a medida para ocupar paredes específicas, con formas y medidas concretas pensadas para ciertos espacios. Se corresponden con los múltiples elementos de mobiliario, enseres personales, obras pictóricas, fotografías, mascarones, colecciones de caracolas, botellas de colores, entre otros, recogidos en inventarios realizados por la Fundación Neruda. El poeta utiliza todo este mundo de objetos para decorar sus casas y enriquecer su poesía, y escribe sobre ellos constantemente. Más de 3500 objetos están inventariados por la Fundación Neruda e instalados sin posible dispersión en los distintos espacios de Isla Negra. Todos deben quedar debidamente registrados en la documentación técnica del expediente de protección con un número correspondiente del inventario de la Fundación. Asimismo, deberá quedar incluido en el inventario los fondos bibliográficos del poeta, revistas y periódicos que pertenecen a la casa.

⁸⁰⁰ Artículo: "Los restos de Pablo Neruda regresan al balneario chileno de Isla Negra, tres años después de una exhumación judicial", periódico El país, sección cultural, Santiago de Chile, 27 de abril de 2016. <http://elpais.com/>

⁸⁰¹ Artículo: "Pablo Neruda será enterrado mañana en Isla Negra", periódico ABC, 25 de abril de 2016. http://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-neruda-sera-enterrado-manana-isla-negra-201604251232_noticia.html



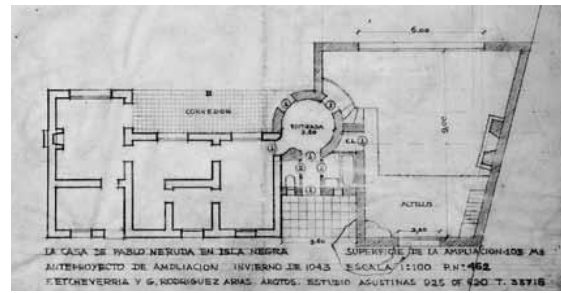
1.



2.

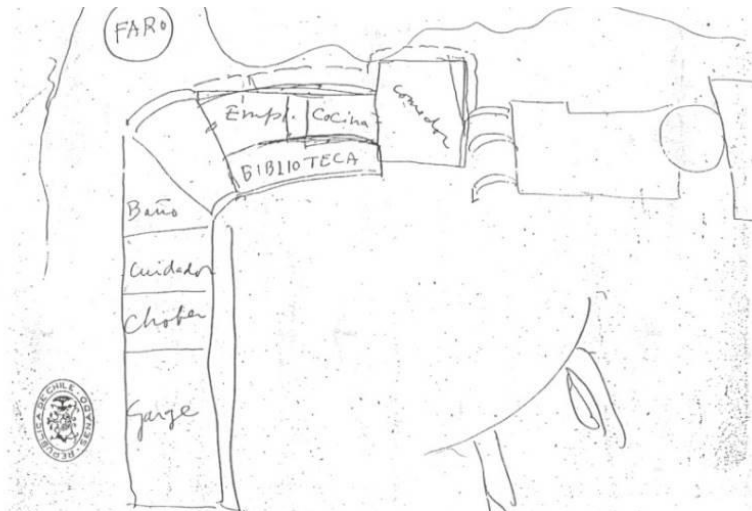


3.

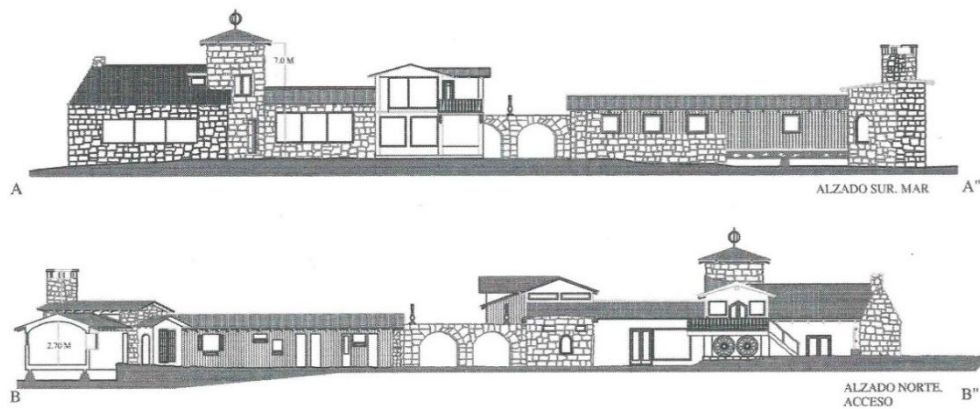


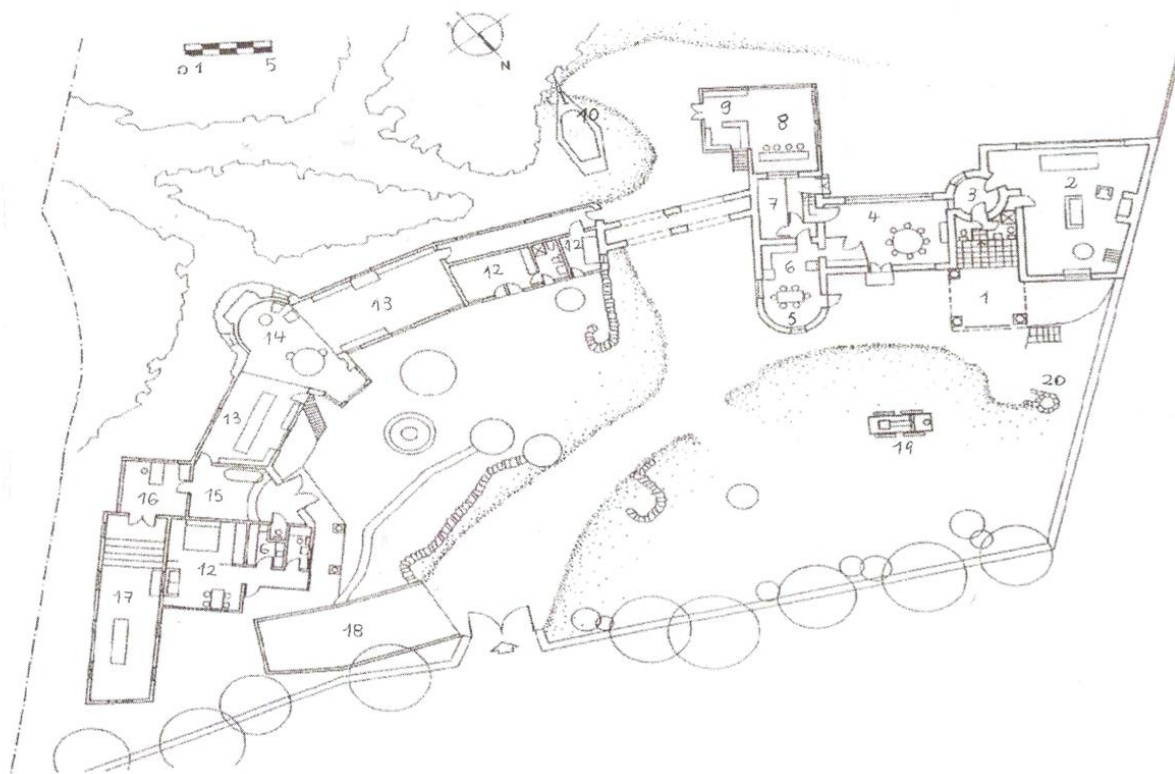
4.

5.



6.





7.

(274)

1. Fotografía de la pequeña casa-refugio que compra Neruda a Eladio Sobrino en Isla Negra en 1938. Fundación Neruda.

2. Planta baja de la casa que constaba de un comedor con chimenea, cocina, un baño y dos dormitorios. Se representa también la roca que con las siguientes ampliaciones quedará integrada en el proyecto.

3. Primera ampliación 1945. Aparece la torre como charnela entre la casa original y la ampliación. Fotografía sacada del Archivo Central Andrés Bello Universidad de Chile.

4. Anteproyecto del arquitecto Rodríguez Arias de la primera ampliación en Isla Negra en 1943. Aparece el espacio circular (torre) para la entrada y un salón de forma trapezoidal. La casa constaba de un porche, núcleo de acceso, baño, y un gran salón de doble altura en planta baja; altillo, dormitorio Neruda-Delia del Carril y primer despacho en planta primera. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.

5. Esquema entregado por Neruda a Germán Rodríguez Arias en 1945 para la ampliación que se ejecutó 20 años después ya con la colaboración del arquitecto Sergio Soza. La casa sigue agregando espacios para nuevos usos o para guardar nuevos objetos.

6. En el alzado A-A" se aprecia la pequeña escala en altura de la construcción en contraposición con la gran ocupación alargada de la planta. Se ve claramente la casa original de piedra, la arcada y las siguientes ampliaciones. La fachada B-B" muestra la variedad de formas y pequeños cuerpos añadidos sin cesar cada vez que Neruda necesitaba nuevos espacios para habitar, siempre con pequeña altura (2,70m) en la mayoría de las dependencias.

7. Planta baja de la casa de Isla Negra después de las modificaciones hechas por Raúl Bulnes (1986). Aparecen también todos los elementos exteriores que forman parte del imaginario del poeta. (barco, locomóvil, pozo, campanario).

4. La Chascona 1952-1958

Es en el año 1952 cuando Neruda adquiere un solar a los pies del Cerro San Cristóbal, específicamente en la pequeña calle sin salida Fernández Márquez de la Plata nº 0192, en el barrio Bellavista de Santiago (Chile). El solar no tenía preexistencias físicas, pero fue elegido por Neruda por "*la música de dos canales y una vertiente*" que pasaba cerca. La topografía pronunciada del solar, la vegetación, sus esplendidas vistas, el canal de Santo Domingo que lo atraviesa y la cascada que ocupan su parte alta son los elementos esenciales que impactaron a Neruda en su visita al solar.

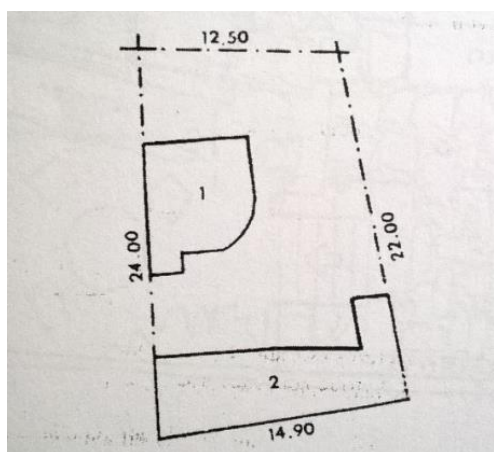
Es en 1953 cuando encarga el diseño de La Chascona al arquitecto y amigo Rodríguez Arias, quien se rio cuando vio la verticalidad del terreno y pronosticó de inmediato que vivirían subiendo y bajando escaleras.

En la Chascona existen dos anteproyectos; uno, el propuesto por Rodríguez Arias, quien estudió la topografía de la parcela, la orientación, el sol, las vistas a Santiago; y otro anteproyecto simétrico una vez revisados los planos por Neruda, quien le dio la vuelta a la ubicación de la casa en la parcela. Este fue el primer cambio hecho en papel por el poeta, al que sucederían muchas modificaciones efectuadas durante la construcción de la casa. Finalmente, como en todas sus casas, lo construido no coincide con el proyecto original.

El Proyecto, que corresponde a los dos primeros volúmenes principales de la casa, tiene fecha de 1953; concretamente la obra se inicia el 27 de noviembre de 1953, y se estima que se lleva a cabo probablemente entre finales de 1953 y 1955.

El proyecto definitivo cuenta con dos volúmenes independientes: uno que contiene el salón, el dormitorio principal, baño y una gran terraza-mirador de madera (volumen 1), y otro alineado a la calle de acceso que comprende la cocina, comedor, dos dormitorios y un baño (volumen 2).

El volumen 1 se construye primero, y es el que se sitúa en la cota intermedia, adosado a la medianera oeste con una posición privilegiada para las vistas y con una forma en semicírculo que lo dota de un mayor radio visual. Por ahora aparecen en la parcela dos piezas irregulares, adaptándose a la topografía y adosadas a cualquier límite del solar. Se va formando entonces un espacio central interior, necesario para organizar la circulación y conexión entre las piezas diseminadas que conforman la casa. Este espacio empieza a organizarse con terrazas, escaleras y vegetación para hacer posible unos recorridos cómodos.



(275) Esquema que muestra la primera etapa de construcción de la casa en el terreno originalmente adquirido con los volúmenes 1 y 2. (276) Alzado de los dos volúmenes.

El volumen 1 con forma semicircular del salón-mirador se asoma al vacío entre enredaderas y árboles gracias a la estructura de hormigón y al buen uso de la madera. Constructivamente es posible abrir una amplia ventana corrida de madera separada de la estructura y con vidrios hasta el suelo, como demandaba el poeta. La siguiente planta tiene una estructura metálica, con vigas en celosía y entrevigado de roble, que se apoya sobre pequeños pilares metálicos en la parte semicircular, y dos pilares de tronco de ciprés en el interior. La zona pública de visitas y celebraciones se deja en la planta primera de este volumen 1, un único espacio junto con la chimenea, la escalera-bar y un baño. La planta segunda recoge la zona más íntima con un dormitorio, baño y gran terraza-mirador.

En cuanto al volumen 2, que se extiende adosado a la calle Fernández Márquez de la Plata, pretende ser un filtro entre la calle pública y el primer patio privado de la casa. Por su forma alargada y angosta crea

espacios más largos que anchos y sus pocas ventanas aumentan la sensación de ser un volumen-muro protector. Este volumen 2 de la casa da la espalda al exterior, se vuelca sobre sí mismo, conformando un gran espacio interior vegetal con volúmenes adosados al perímetro. La casa presenta en el volumen 2 dos accesos situados en planta baja: uno que relaciona directamente la calle con el dormitorio de planta primera (acceso A) y un acceso principal que llega a un patio interior de distribución muy bien conformado, a través de una escalera quebrada (acceso B). Todos los espacios de este volumen 2 se conectan a través del patio o hall de distribución exterior, que es también el punto de inicio del ascenso-descenso a las restantes cotas.

La distribución interior de este segundo volumen constaba en un principio de un dormitorio y aseo independiente, como un pequeño estudio con acceso directo desde la calle; un segundo dormitorio, salón y cocina. Todos estos espacios contaban con la particularidad de tener acceso y circulación solo a través del patio-hall de distribución exterior.

Es en diciembre de 1955 cuando Matilde compra el solar colindante, y es el 6 de abril de 1956 cuando firma el acta de entrega de este terreno. Este nuevo solar con unos 593m² de superficie ofrece también una topografía agreste y mucha vegetación que formará parte del conjunto de volúmenes e intersticios inicial.

Poco tiempo después de adquirir el nuevo solar, Neruda encarga nuevamente a Rodríguez Arias dos proyectos: por un lado, un bar abierto, un estudio-biblioteca y unas dependencias de servicio en la esquina superior del nuevo solar, que llamaremos volumen 3; y por otro, la ampliación del volumen 2: el del comedor-dormitorio que conforma la fachada principal a calle. Aunque Rodríguez Arias llegó a realizar un diseño preliminar para el tercer volumen en 1957, este no se construiría hasta 1958.

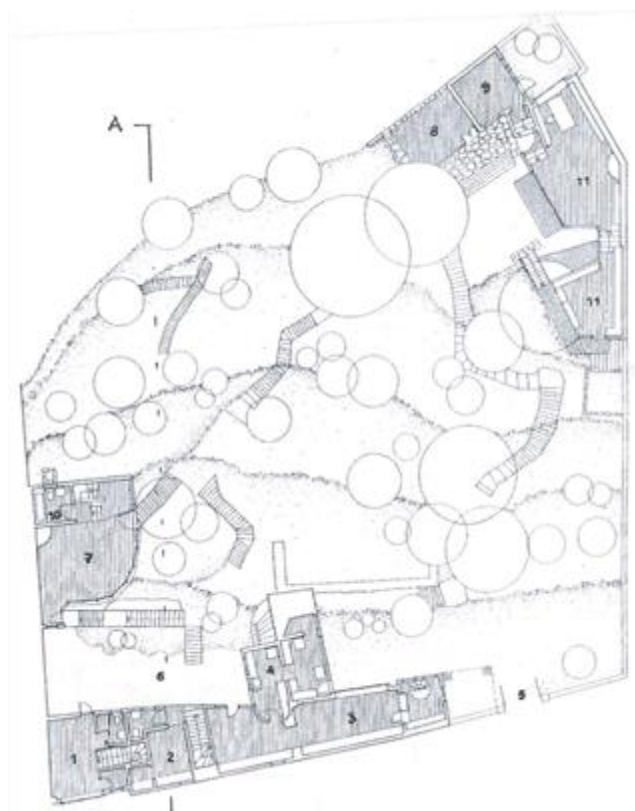
Se conservan dos propuestas bastante diferentes, una de ellas datada en enero de 1957. En ambas el espacio estricto para escribir se encuentra rodeado por otro espacio de geometría más quebrada debido a que se adosa a la medianera este y respeta la posición de algunos árboles. Contiene un sofá y dos balcones. La chimenea queda en el punto de inflexión de la pared medianera en donde se apoya esta construcción.

Lo que sí que se lleva a cabo en presencia del arquitecto es la ampliación de la cocina y el comedor del cuerpo inferior de la casa que ofrece fachada a la calle (volumen 2). La ampliación contiene un comedor alargado conectado al espacio original transformado ahora en bar a través de un arco de medio punto. Al fondo del comedor, un armario de madera que esconde un pequeño acceso a una escalera de caracol que comunica con el dormitorio de la planta superior.

Se tiene la certeza de que Rodríguez Arias ya no estaba en Chile en 1958, cuando se inició la construcción del estudio-biblioteca y bar, por lo que se confirma que Neruda siguió solo frente a la obra, posiblemente con la ayuda del maestro García y del arquitecto chileno Carlos Martner. La obra final del volumen 3 se diferencia bastante de la propuesta del arquitecto catalán, aunque mantiene el giro con la medianera irregular y se adapta a la posición de los árboles existentes. Se mantiene también la posición de la chimenea y la ubicación del acceso, pero el balcón alargado de la propuesta de Germán Rodríguez se convierte en terraza. Los dos espacios interiores están bien relacionados, pero a diferentes alturas: uno asentado sobre el terreno y el otro sostenido por pilares.

Por último, será en 1958 cuando la casa cuente con tres volúmenes fundamentales dispersos: el del salón-mirador (volumen 1); otro más permeable y con espacios que buscan las vistas, el del comedor-dormitorio (volumen 2); y otro menos permeable hacia el exterior, con espacios que se vuelcan sobre sí mismos, y el de la biblioteca y bar (volumen 3) en un rincón del solar, que busca el lugar más alejado e íntimo para escribir.

Con la planta general ya completa, se ven claramente las tres piezas que conforman el conjunto, con los vacíos que son parte fundamental de la composición y muestran la sensibilidad del poeta con el entorno existente y el creado por él. La manera de entender la ocupación de una parcela, de entender los espacios cerrados y abiertos es, sin duda, singular en el poeta.



(277) Planta general de la Chascona con todas sus piezas (1958).

VOLUMEN 2:

- 1.- Dormitorio de huéspedes
- 2.- Dormitorio de servicio
- 3.- Bar- Comedor
- 4.- Cocina
- 5.- Acceso de servicio
- 6.- Patio- Hall de distribución

VOLUMEN 1:

- 7.- Salón-mirador

VOLUMEN 3:

- 8.- Depósito de objetos. Bar
- 9.- Estudio
- 10.- Baño
- 11.- Biblioteca

Los bienes muebles, o los "*objetos*" de la Chascona que se conservan en su interior son, una vez más, piezas inseparables del inmueble por ser parte esencial de su historia y del legado de Neruda. Repartidos por la casa, se encuentra colecciones curiosas que apasionaron a Neruda. Son, una vez más, objetos de diversa índole: bandejas de distintos tamaños, mesas, cubos, biombos, paragüeros, platos, copas e individuales para mesas, fotos, mapas, etc. Además, algunos objetos que corresponden a artesanía típica chilena, especialmente figuras en greda negra de Quinchamalí, que por los tiempos en que Neruda las compró y atesoró no eran en absoluto valorados y menos como objetos de decoración.

En la biblioteca cuelgan la Legión de Honor, el Premio Nobel, el premio Lenin de la Paz recibido con Picasso, además de otros premios y medallas como reconocimiento a su obra diplomática y literaria. En el saloncito contiguo el piso de madera tiene sonido de madera de barco antiguo, y las paredes están decoradas con viejos mapas de navegación holandeses junto a fotografías. Ese aprecio a las cosas pequeñas, simples y cotidianas hizo que Neruda fuese coleccionista de todo aquello que se cruzara en su camino. Los objetos también son el propio mobiliario, enseres personales, obras pictóricas, fotografías, colecciones de caracolas, botellas de colores, entre otros, recogidos en inventarios hechos por la Fundación Neruda. Todos ellos deben quedar debidamente registrados en la documentación técnica del expediente de protección con un número correspondiente del inventario de la Fundación. Asimismo, deberá quedar incluido en el inventario los fondos bibliográficos del poeta, revistas y periódicos que pertenecen a la casa.

5. La Sebastiana 1959-1961

Esta casa la compra el poeta en estructura ya muy avanzada, lo que confirma que para Neruda las preexistencias tenían siempre un valor extraordinario. Por este motivo, desde el punto de vista arquitectónico, es la casa que cuenta con menos intervenciones por su parte, reduciéndose estas a la distribución interior de alguna planta y a la apertura de huecos. La casa se encuentra adosada a un teatro, y tiene unas vistas privilegiadas sobre la bahía, puerto y gran parte de la ciudad de Valparaíso, dada su ubicación en lo alto de un cerro.

La casa, situada en una parcela de pequeñas dimensiones del Cerro Florida de la ciudad de Valparaíso, capital de la Quinta Región, emplazada en la calle Ferrari 692 (Pasaje de Collado n.º 1), se presenta, en su totalidad, como una unidad edificada en un principio para un único propietario. Se enmarca dentro de un paralelepípedo: dos de sus lados se mantienen inalterables, ya que corresponden a dos muros medianeros; los otros dos van reduciendo sus partes a medida que el volumen asciende, creando espacios con una única función por planta (estar, dormitorio) que establecen un único diálogo con el paisaje.

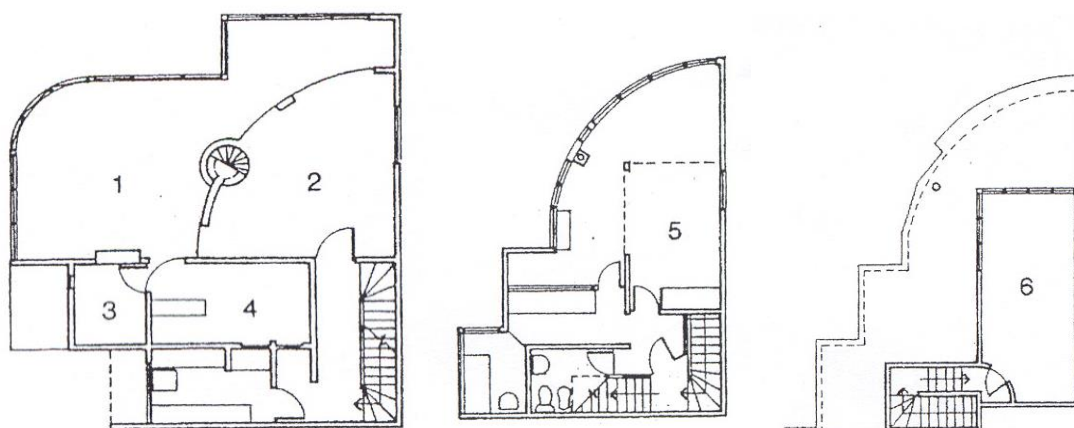
Así pues, el análisis de los espacios lo haremos por planta, ya que es el modo más lógico de leer la casa, con las estrechas escaleras como únicos elementos de unión entre las mismas. Los espacios están claramente pensados para conseguir un contacto visual con el paisaje y la bahía. Quedan en un segundo plano las zonas que recogen los usos más íntimos y de circulación.

Encontramos en cada planta un área donde se desarrollan las actividades más públicas: son los espacios más abiertos, de mayores dimensiones, con clara relación a través de las ventanas con el exterior, lo que los convierte en espacios muy permeables. Las zonas más íntimas conforman espacios más herméticos, se cierran con muros ciegos dotados de pequeñas aberturas de diversas formas (círculos, óvalos, cuadrados) pensadas más que nada para la ventilación.

La planta baja y primera fueron propiedad del matrimonio Martner-Velasco y la segunda, tercera y cuarta, de los Neruda-Urrutia. Debido a la división de la casa para dos familias, los accesos se plantean de manera independiente. A la de Neruda se accede desde la calle, que corresponde a la planta baja de la casa de los Martner, a través de una escalera caracol exterior que conduce a otra escalera interior, la cual nos lleva a la segunda planta de la casa que corresponde a la planta baja de la casa del poeta.

En la planta baja, propiedad de Neruda (segunda planta de toda la casa) se distribuye el salón, comedor, bar, bodega, cocina y escalera de acceso. Estos espacios ofrecen pistas de la función principal pensada por su dueño para esta casa: la reunión esporádica con los amigos, las estancias cortas en Valparaíso, la importancia sobre todo de las vistas al puerto y a la bahía para contemplar los festejos de año nuevo. La forma semicircular del salón pretende ampliar las vistas de toda la ciudad hasta los 360°. Salón y comedor se separan por un escalón con distintos materiales en el suelo, unos arcos pintados de azul en el comedor y de forma semicircular, y la peculiar chimenea diseñada por Neruda.

En la primera planta (cuarta planta de toda la casa) se encuentran el dormitorio principal, baño y vestidor. Se repite el esquema de los espacios jerárquicos y de la permeabilidad de estos. Esta planta se dedica únicamente al dormitorio, a la intimidad y el descanso. El dormitorio se abre al paisaje en una media curva con vistas hacia toda la ciudad y dispone de ventanas en todas las paredes, siendo los colores de la ciudad suficiente decoración para el espacio. Cuenta también con un cuerpo hermético, por tratarse de fachadas medianeras con un espacio de unión entre el dormitorio y las plantas superior e inferior. Ahora bien, los espacios empiezan a disminuir en dimensión a medida que la casa asciende.



A

B

C

(278) Plantas generales de la Sebastiana.

A: Planta baja propiedad de Neruda (segunda planta de la casa completa)

- 1.- Sala de estar
- 2.- Comedor. Caballito de madera
- 3.- Bodega
- 4.- Bar
- Cocina

B: Planta primera (casa Neruda)

- 5.- Dormitorio Principal
- Baño
- Vestidor

C: Planta segunda. Terraza

- 6.- Biblioteca

Será en la última planta donde sitúe la biblioteca y su lugar de trabajo: un espacio de forma rectangular y abierto en tres de sus lados, con maravillosas vistas para inspirarse o distraerse, y al que se llega por una escalera estrecha.



(279) Fotografía fachada casa La Sebastiana.

La Sebastiana, aun siendo la casa más pequeña en superficie, está llena de rincones interesantes, de objetos y cuadros: un retrato de su admirado Lord Cochrane, colecciones de platos con globos aerostáticos, vitrales, un pájaro embalsamado traído de Venezuela, una espléndida sopera italiana con la forma de una vaca, un cuadro que es a su vez caja de música y reloj, y paredes pintadas en rosados, azules, amarillos, verdes, solferinos. Hay más colecciones de cualquier materia en la Sebastiana, más caballos de madera, más libros, más barras de bar, más escaleras de caracol, más estrecheces, más barcos a la deriva, más botellas transparentes. Junto al caballo de tiovivo, la mesa de comedor y un nuevo bar, la

nube, el sillón. Y en la cuarta planta, otro dormitorio para soñar, pero no para dormir. Y en la quinta, su escritorio y en la terraza, un telescopio. Todo este material debe quedar debidamente registrado en la documentación técnica del expediente de protección con un número correspondiente del inventario de la Fundación. Asimismo, deberá quedar incluido en el inventario los fondos bibliográficos del poeta, revistas y periódicos que pertenecen a la casa.

6. Cantalao: "El sueño de Neruda" 1968-1973.

"Ahora bien, mi casa es la última de Cantalao, y está frente al mar estrepitoso, encajonado contra los cerros". Así comienza "El habitante y su esperanza", la novela breve que Neruda escribió entre 1925 y 1926, donde el poeta funda este territorio mítico de rompientes de olas y vientos que surgen desde el océano, y que corresponde a Puerto Saavedra. Leyendo la obra de Neruda "Para nacer he nacido", encontramos en el capítulo: "Destrucciones en Cantalao",⁸⁰² lo siguiente: "de haber disfrutado tanto del reposo y del trabajo en la soledad marina, me entró un vago remordimiento. Y mis compañeros? mis amigos o enemigos escritores? Tendrían ellos este lujo creativo de trabajar y descansar frente al océano?" "Por eso cuando frente a Isla Negra se pusieron en venta unos terrenos costeros, yo reservé tal vez el más hermoso, para fundar en él una colonia de escritores. Lo fui pagando por años con mi trabajo frente al mar, pensando restituir así algo de lo que debo a la intemperie marina"...

"Bauticé este territorio literario con el nombre de Cantalao. Así se llamaba un pueblo imaginario en uno de mis primeros poemas". "Esta mañana me fui a dejar un ancla recién comprada en el puerto de San Antonio. Con serias dificultades y con la ayuda de un tractor pude depositarla en una altura del terreno. Nada más fundador que un ancla. Toda fundación debe ser así precedida. Por lo menos, en la Costa, una construcción no debiera empezar con la primera piedra, sino con el ancla primera".

En 1968 Pablo Neruda compra el terreno de 4,3 hectáreas para construir la sede de su Fundación Cantalao, idea que le rondaba desde que donara sus libros y caracolas a la Universidad de Chile en 1954. Su ubicación es la nº 22 del lote de Punta de Tralca, V Región; linda al Sur con el Océano Pacífico y la Cueva del Querol (más conocida como la Cueva del Pirata), por el Poniente con el mar y otros terrenos, al Norte con otros vecinos y al Oriente con la Calle del Trueno.



(280) Cantalao 1971. Pablo Neruda, Matilde Urrutia y hombre no identificado, junto a casa que ordenó construir Neruda, en Cantalao. En primer plano, maderos. Archivo fotográfico Fundación Neruda.

Para tomar posesión poética del lugar Neruda construye una cabañita de troncos, lampazos, puertas y ventanas con vidrios de colores, con orientación hacia el sur. Instala un ancla, simbolizando su intención de permanecer en el lugar. La primera idea de Neruda para este paraje, que emprende con el arquitecto Sergio Soza,⁸⁰³ es la de edificar un lugar central con estar, comedor y biblioteca, y que escritores y artistas construyeran alrededor pequeños núcleos habitacionales, que utilizarían de por vida, donándolos al morir a su Fundación.

En 1971, con motivo del otorgamiento del Premio Nobel de Literatura, se formó una comisión que propuso tres proyectos destinados a vincular para siempre a Neruda con Isla Negra. Éstos eran una plaza

⁸⁰² NERUDA, Pablo: "Para nacer he nacido", Seix Barral, Barcelona, 2002: Pág. 257.

⁸⁰³ El proyecto para hacer una colonia de poetas en Isla Negra se lo encarga a Sergio Soza, pero no se realiza. Ver P. Neruda "Destrucción en Cantalao", en "Para nacer he nacido", Seix Barral, Barcelona, 1978: Págs. 257-259.

pública abierta al mar que llevara el nombre del poeta; un centro comunitario; y, finalmente, Cantalao. Se le comunicaron estos proyectos a Neruda, que entonces vivía en París. Los aprobó, pero pidió que Cantalao esperara hasta su regreso. Cuando esto ocurrió, un equipo de arquitectos formado por Carlos Martner, Raúl Bulnes y Virginia Plubins, trabajó en permanente contacto con el poeta, en el proyecto que se construiría con financiamiento del Ministerio de la Vivienda. Pero entonces vino el golpe militar y el gobierno de Pinochet destruyó todo lo que se había alcanzado a hacer en los tres proyectos.⁸⁰⁴

En 1972 el gobierno de Salvador Allende, junto a la Comisión Isla Negra-Pablo Neruda (destinada a generar obras que vincularan a Neruda con Isla Negra y lo ayuden a realizar Cantalao), encargan a la CORMU (Corporación de Mejoramiento Urbano) la ejecución del proyecto declarándolo de extrema urgencia. El diseño es abordado por los tres arquitectos: Raúl Bulnes, Carlos Martner y Virginia Plubins. Neruda modifica su idea original para transformar Cantalao en un lugar de encuentro para artistas, escritores y científicos, en un edificio unitario que permita la realización de seminarios, exposiciones y convenciones, agregando un centro de "estudio del mar" con un acuario.⁸⁰⁵

Se realizan intensas reuniones semanales de los arquitectos con el poeta en la casa de Isla Negra, donde paralelamente redacta los estatutos de su Fundación Cantalao junto a sus colaboradores más cercanos: Sergio Insunza, Volodia Teitelboim y Flavián Levine. Fue importante también en ese momento la ayuda del rector de la Universidad Católica, el arquitecto Fernando Castillo Velasco, en lo referente a la organización y la concepción general-paisajística.

Así, con el apoyo de las Universidades de Chile, Católica y Técnica del Estado, la Corporación de Mejoramiento Urbano, la CUT y la propia Comisión Isla Negra-Pablo Neruda, se concretan el proyecto y el financiamiento para comenzar las obras en octubre de 1973.

El mismo día del golpe, el 11 de septiembre de 1973, Neruda esperaba en su casa de Isla Negra al abogado Sergio Insunza, a la sazón ministro de Justicia, quien le llevaría los estatutos de esta Fundación. Éstos acompañaban al expediente de la autorización para donar el terreno, inscrita en el Juzgado Civil de Mayor Cuantía de Casablanca, el 21 de marzo de 1973. En este documento se señala que el objeto de la Fundación Cantalao sería *"la propagación de las letras, las artes y las ciencias, en especial en el litoral comprendido entre San Antonio y Valparaíso, con un carácter que tienda a expandir su influencia y su acción en el país y en el extranjero"*. A continuación se establecía que para cumplir estos fines, la Fundación, podría llevar a cabo acciones como: *"construcción y habilitación en el bien raíz que se aporta... de edificaciones que se destinarán a sitios de reuniones de escritores, artistas y científicos nacionales y extranjeros, como asimismo para su alojamiento; construcción de dependencias para huéspedes; construcción de un teatro que preste sus servicios a las poblaciones litorales; habilitación de lugares abiertos y cerrados para exposiciones de cerámica y escultura; establecimiento de una exposición permanente de conchiliología y de un acuario para estudio y recreo de los investigadores y el público"*.⁸⁰⁶



(281) Neruda en Cantalao junto al ancla, que simboliza su intención de permanecer en el lugar.

Luego del golpe militar del 11 de septiembre de ese año, las obras que se habían iniciado en Isla Negra son paralizadas y destruidas. Al morir Neruda, la propiedad queda inscrita a nombre de su esposa, Matilde Urrutia, quien antes de su muerte, ocurrida en 1985, deja establecida de manera testamentaria la creación de la Fundación Pablo Neruda.

⁸⁰⁴ Fundación Neruda. <http://www.fundacionneruda.org>

⁸⁰⁵ VIDAL, Virginia: "Neruda, el poeta estafado: ¿de quién es Cantalao?", Editorial Anaquel Austral, Santiago, Editorial Poetas Antiimperialistas de América, 2005.

⁸⁰⁶ Fundación Neruda: "Memorial 30 años", texto facilitado por Javier Ormeño, conservador-restaurador, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda.

En 1987, en el marco de un evento cultural denominado "Chile Vive", un grupo de jóvenes escultores de España, Gran Bretaña, Colombia, Japón y Chile, organizados por el escultor nacional Francisco Gacitúa, trabajan en nueve esculturas de gran tamaño en piedra, inspiradas en el Canto General, que se instalan en Cantalao.⁸⁰⁷

En la Octava Bienal de Arquitectura de 1991, primera desde el retorno de la democracia, el proyecto Cantalao fue motivo del Concurso Internacional de Arquitectura, para lo cual la Fundación aportaba el terreno; el Colegio de Arquitectos, el proyecto; y el Gobierno de Chile, el financiamiento necesario. El primer lugar lo obtuvieron los arquitectos chilenos Hugo Molina y Gloria Barros⁸⁰⁸. El proyecto nunca se concretó.

La idea del concurso fue la de fundar, hacer un lugar, crear un dominio. Comenta el arquitecto Leonardo Valdés Cruz, de la Universidad Católica de Chile, que así nace la idea de hacer una obra de arquitectura, un organismo complejo de espacios para muchos cuerpos, en el visionario lugar de "Cantalao". El lugar es un largo murallón de piedra, la meseta que se quiebra como un codo, tornándose vertical frente al océano.

Pero ¿cómo ha de ser esta obra de arquitectura? Habrá muchas posibilidades, pues aquí se ingresa a un plano subjetivo donde solo vale acotar, elegir e imaginar. Lo único claro para las propuestas del concurso es que el edificio tiene tácitamente un carácter de monumento, por lo que su relación con Neruda ha de ser principalmente evocativa: *"Aparece así de modo intelectual la naturaleza como la gran substancia aglutinadora; El encanto a Neruda a través de la relación de obra y paisaje adquiere un sentido profundo. Neruda canta a la naturaleza prefiriendo la médula a la periferia, penetrándola verticalmente, desdeñando la superficie. Saca todas las capas, descubre el centro y desde ahí canta, y nos cuenta su viaje, nos habla del material profundo, de los extractos originales, del germen inicial. Baja a la muerte para ver la flor. En segundo lugar, destruye para construir, desarma para rearmar; es la actitud poética del DESCONSTRUIR (cavar, hurgar, disecar para armar cantando)..."*

*La arquitectura asumirá la actitud observada en un intento de rescatar el espíritu nerudiano para así poder evocar. El proyecto se inserta así, en el particular territorio de "Cantalao", el paisaje de la meseta y el acantilado, que se rompen con el dinamitazo inicial, y se rearma con el edificio cantando".*⁸⁰⁹

En 1990 un vecino del lugar, el ingeniero ambientalista Hernán Durán, propone a la Fundación la creación de un parque ecológico en Cantalao. Se ha iniciado una labor de rescate de las condiciones primitivas del lugar, recuperando su flora y fauna. El sitio fue cercado con troncos y mallas, creando un portón que recuerda el primitivo de la casa de Isla Negra, para evitar el acceso de vehículos. Paralelamente, se ha desarrollado la idea de generar un parque ecológico y de esculturas, con un anfiteatro natural para realizar eventos poéticos, literarios y musicales. La cabaña del poeta fue fielmente reconstruida a partir de sus cimientos originales, que permanecían como "*huellas históricas*" en el terreno. El ancla recuperó su posición vertical, señalando nuevamente la presencia de Neruda en el lugar.⁸¹⁰

⁸⁰⁷ Se pueden contemplar las seis esculturas de granito esculpidas que aportó dicho evento en el terreno de la Fundación. También se encuentran en el mismo lugar, la escultura de acero y hormigón armado conocida como "Mínima catedral" obra del escultor Luis Prato y el arquitecto Ignacio Prieto. Obra que fue seleccionada del concurso público impulsado por la comisión especial del Congreso creada por Ley 19.871 del año 2003, para conmemorar el centenario del nacimiento de Pablo Neruda.

⁸⁰⁸ El tema central de la Bienal de Arquitectura de 1991 fue precisamente Cantalao. Los ganadores, Hugo Molina y Gloria Barros, diseñaron un pueblo con bosques y una trinchera muy especial, cuyo trayecto forma la palabra "palabra". Quienes caminaran por la "palabra" irían encontrando en cada recoveco los poemas de Neruda escritos en los muros, y al final, el "Muelle de la espera", un edificio que se adentra en el océano y en cuyo interior habrá una sala de convenciones, un gran acuario y una impresionante vista al mar. Noticia del periódico El Mundo.es cultura y ocio. Diciembre de 2008.

⁸⁰⁹ VALDÉZ Cruz, Leonardo: "Un proyecto para la Fundación Neruda", Revista Universum de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Talca, Publicación del Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina, Santiago de Chile, Págs. 103-104.

⁸¹⁰ Información del concurso sacada de la página de la Fundación Pablo Neruda. <http://www.fundacionneruda.org/es/pablo-neruda/cantalao>.



(282) Foto de Cantalao en la actualidad. Lugar con una fantástica vista al Océano Pacífico, donde se pueden encontrar varias esculturas de piedra, todas inspiradas en el Canto General, que fueron trabajadas en 1987 por un grupo de jóvenes escultores de España, Gran Bretaña, Colombia, Japón y Chile, organizados por el artista nacional Francisco Gazitúa.



(283) A las esculturas anteriores se suma una obra del 2014 llamada "Mínima Catedral", de hierro, diseñada y construida por el artista Luis Prato Escárate y el arquitecto Ignacio Prieto.

7. La Manquel 1972-1973. Último intento.

Ya cercano a su muerte, Neruda planeó una quinta casa en un alto de Santiago, La Manquel, que podríamos considerar su quinta casa, y que no llegó a terminar de construirse. El solar lo compró a mediados de los 50, estaba situado en lo alto del cerro Lo Curro⁸¹¹, de más de 6.000 metros cuadrados, en la calle Vía Azul 4651. A diferencia de sus otras casas, esta vez Neruda compró el sitio desnudo, sin preexistencias, por lo que aquí no tuvo que adaptarse a programas ajenos y pudo desarrollar desde el principio sus propias ideas.

La Manquel, cuyo nombre viene de manque, que significa "*cóndor*" en mapudungun (lenguaje de los indígenas mapuches), no empezó a levantarse hasta 1972, y sería su última incursión en la arquitectura doméstica. No alcanzó a habitarla, pero sí participó de la obra, aunque apenas pudo ver un tercio de ella construida. Y ahí quedó, en la cumbre de Lo Curro, como cualquier casa abandonada (fig. (286)).

La historia empezó en 1954. Ese año, poco después de que construyera La Chascona y cuando aún vivía junto a Delia del Carril, el poeta supo que la familia Gellona había decidido parcelar sus terrenos de Lo Curro. Al parecer, Neruda se habría sentido atraído una vez más por la vista a la cordillera y al valle de Santiago. Sin embargo, debieron pasar 18 años para que volviera a soñar con La Manquel.

⁸¹¹ Lo Curro es un barrio exclusivo de la capital chilena, ubicado en la comuna de Vitacura, en la ciudad de Santiago, Chile

Sería Ramiro Insunza,⁸¹² quien en ese entonces tenía 23 años y estudiaba Arquitectura, el que se hiciera cargo del encargo. A él se sumó otro arquitecto, Carlos Martner, quien ya había trabajado con Neruda en la ampliación de La Chascona y quien se encargó de presentar los documentos necesarios en el ayuntamiento.

A fines de 1972 comenzaron los viajes a Isla Negra, en especial de Insunza, quien iba a ver al poeta con frecuencia para hablar de la obra. Luego de interpretar sus palabras, volvían a Santiago a hacer los planos y otra vez iban a la costa a mostrar los bocetos a Neruda. Martner lo recuerda con este texto: *"Nos entendíamos con él como con cualquier cliente. Claro que él era un cliente con ideas muy claras y bastante originales. Uno aprendía mucho con él, porque te motivaba aspectos diferentes a los demás"*. Lo que lo tenía más entusiasmado con Lo Curro era la vista que se tenía desde allí a la ciudad. De hecho, sus exigencias arquitectónicas estuvieron relacionadas mayoritariamente con ello. Desde ahí, se podía ver el cerro San Cristóbal al suroeste y La Dehesa por el noreste. Precisamente hacia ese valle quería mirar Neruda cuando se despertase; su dormitorio tendría una gran ventana que mirara al cerro La Paloma. Además, en la pieza habría una terraza con una pajarera de vidrio.



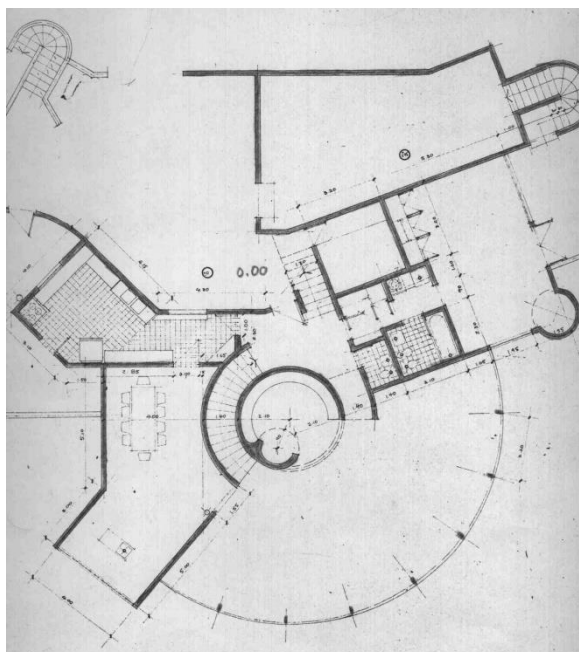
(284) Fotografía de Ramiro Insunza

Insunza, Martner y Neruda proyectaron finalmente una casa de 225 metros cuadrados sobre el empinado terreno. Como podía esperarse, cada espacio estaba pensado para ser único. Pero lo fundamental para el poeta era que *"la casa debía ser diseñada de tal manera que, desde el interior, uno sintiera que estaba en el pecho del cóndor cuando toma el vuelo"*, según explicaba Ramiro Insunza.

Por eso, la bautizó como La Manquel, pese a que su casa en la Normandía había recibido el mismo nombre (foto (288)). El arquitecto proyectó entonces un estar semicircular, que simulara el pecho del pájaro. Lo mismo hizo con las zonas del dormitorio principal y la de la cocina, que representan las alas. No es extraño que cuando la construcción de La Manquel ya había empezado, en febrero de 1973, Neruda comenzara a plasmar las ideas discutidas en un cuaderno al que llamó *"Cuentos y cuentas de Ramiro"*.

Según el proyecto, el pecho de este cóndor tendría un ángulo de 250°, lo que permitiría tener una amplia vista a Santiago. En ese espacio estaría el lugar que, según los arquitectos, sería el espacio favorito del poeta: la chimenea. Neruda no alcanzó a verlo, pero lo imaginó como un cilindro con luz cenital, que fuera además un sitio de reunión. En el techo de vidrio, con forma de cúpula, se vería el símbolo nerudiano: un círculo con un pez. La gracia era que el signo indicaría la casa a los visitantes. Por el costado de la chimenea estaría la escalera, la cual tuvo que ser diseñada pensando en que Neruda estaba ya viejo y enfermo. *"Una exigencia fue que la casa tuviera el desarrollo en un piso"*, recuerda Insunza. Para obedecerle, puso la cocina (que no debía ser muy grande), el estar, la chimenea, el bar, el comedor y su dormitorio en un mismo nivel, por el cual además se entraría a la casa.

⁸¹² El arquitecto Ramiro Insunza Figueroa (Santiago de Chile, 1949- 2011) fue el único ahijado de Pablo Neruda. Hijo de Sergio Insunza Barrios (ministro de Justicia del gobierno de Salvador Allende) y de Aída Figueroa. En 2002, Insunza publicó *"Oda a las flores de Datitla"*, álbum de poemas inéditos de Neruda y herbario de Matilde Urrutia.



(285) Planta baja de la Manquel.

<http://bernardoreyes2007.blogspot.com.es/2007/08/ramiro-inzunza-el-desconocido.html>

Además, diseñó una escalera especial, con un riel y una silla plegable para bajar al piso inferior. Ahí estaría el lugar para las colecciones de Neruda. Y una biblioteca que seguiría la misma forma circular que la sala de estar superior, para emular el pecho del cóndor. El bar también tenía sus requerimientos: debía tener una ventana que permitiera ver Santiago. El poeta pidió, además, un dormitorio con baño para un cuidador y lo mismo para el servicio.

El trazo general que Neruda hizo de la casa fue: *"quiero sentir que estoy en el pecho del cóndor cuando está listo para emprender el vuelo, sentado en un espacio cilíndrico o con el hermano fuego a mi lado y mi altura. Quiero que el cielo se vea desde este espacio y que el asiento permita sentarse a seis. A unos nueve metros estará el ventanal, redondo como el pecho del ave, mirando a la alta montaña lejana de veinte kilómetros que llamamos La Paloma. Ahí encontraron una momia aborigen de un niño. Al pie de la ventana, un bosque de espinos de amarillas flores primaverales. El comedor será con un techo de ladrillo como una bóveda, de 5 metros de ancho, con el medio punto comenzando a un metro sesenta y terminando en el punto más alto a dos metros noventa, como una cava medieval. Al fondo de este espacio y cerrando el espacio hacia la ciudad, un bar delante de la gran ventana para agasajar a los invitados. El dormitorio tendría un ventanal inmenso y en la parte superior una jaula con pájaros que se pudiera abrir hacia el dormitorio y hacia fuera, En una terracita una escultura de Tótila Albert que ya tenía y que servía para atraer a los pajaritos silvestres porque era una fuente de agua"*.⁸¹³

Como recuerda el arquitecto Insunza, *"Neruda diseñó La Manquel pensando siempre que sería su última residencia en la tierra"*.⁸¹⁴

⁸¹³ El texto anterior sobre la Manquel se ha obtenido de la entrevista de Mario Casasús a Ramiro Insunza. <http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/177>

⁸¹⁴ LABORDE, Miguel: Artículo Publicado en Revista Universitaria N°84, Santiago, julio-septiembre 2004.



(286) Fotografía de Ramiro Insunza. Estado ruinoso actual de la Manquel. Alzado del acceso.



(287) Maqueta

<http://bernardoreyes2007.blogspot.com.es/2007/08/ramiro-inzunza-el-desconocido.html>

Esta casa no llegó a construirse por completo, por lo que no pudo habitarla Neruda, aunque sí participó en su construcción. Hoy en día se encuentran sus restos en ruina y no tiene ninguna protección.

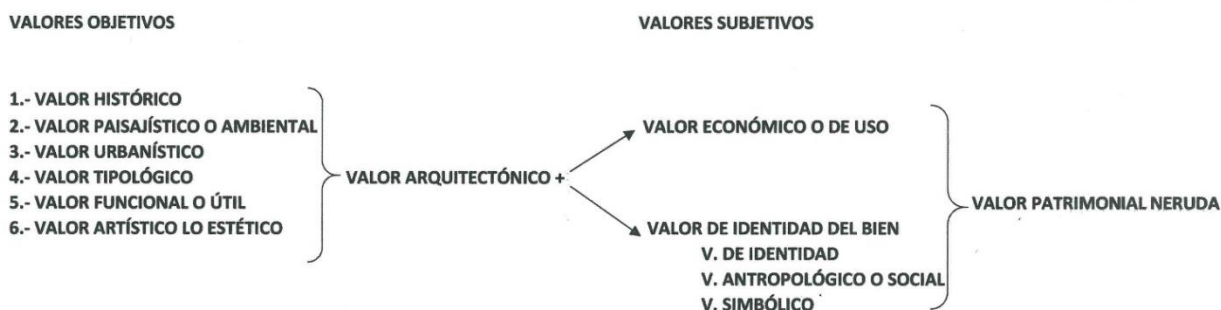
Con este último ejemplo de casa, nos quedan claras dos cosas: por un lado, el gran interés, curiosidad y afición de Neruda por la arquitectura y el construir; y, por otro, la existencia de una "*red de casas y lugares*" que crea el poeta en Chile desde 1937 hasta 1973, con la intención de seguir con la experiencia de construir, ya que continúa con su práctica, con su ejercicio individual de crear no ya obras literarias sino arquitectónicas.



(288) En la primera " Manquel" 1971. Condé-sur-Iton, Normandía (Francia). Pablo Neruda y Volodia Teitelboim posando para la fotografía, en los alrededores de esa primera casa llamada "La Manquel".

IX.1.1.- Justificación de la elección de las casas y lugares vinculados a Neruda que integran la Red propuesta como Patrimonio conjunto.

VALOR EN LAS CASAS DE PABLO NERUDA. VALOR PATRIMONIAL



(289) Cuadro resumen

El legado de Pablo Neruda está integrado por las casas y lugares que acabamos de citar en las páginas anteriores, casas y lugares que se localizan en varias regiones de Chile del centro y sur: Temuco, donde vivió el poeta su infancia y juventud; casas en distintos núcleos urbanos como Santiago, Valparaíso y la costa de Isla Negra; el paraje de Cantalao, y las ruinas de su última casa inacabada. En el legado propuesto se incluyen aquellos espacios que creemos definen mejor su vida y toda su obra, tanto la literaria como la arquitectónica. Como sucediera también en los casos de Juan Ramón y García Lorca, Neruda ha dejado para la posteridad y disfrute dentro de su universo poético los lugares que estuvieron relacionados con su vida y fueron referentes de sus evocaciones. Todos estos lugares están significados y connotados literariamente en su obra por lazos afectivos, vivenciales, identitarios, distintivos, afectivos y simbólicos. Estas apreciaciones justifican la elección de estas casas y lugares como conjunto de bienes que componen su herencia, lo que consideramos su patrimonio conjunto. Todo su legado arquitectónico fue creado en un dilatado espacio de tiempo de más de 30 años, simultaneando la construcción de sus casas y solapando también su vida en ellas. Los viajes, los nuevos proyectos literarios, los exilios, sus amores, hicieron que estuviese siempre de paso, en movimiento, de campamento. Por este motivo, hemos seguido un orden cronológico más o menos cierto.

La justificación particular para cada inmueble o lugar escogido se resume a continuación.

La justificación para la elección del lugar de la **Casa de Temuco** atiende a una serie de valores de carácter histórico y urbanístico, pero sobre todo a su valor simbólico. Uno de los valores asociados a la figura de Neruda y el que justifica en gran medida su reconocimiento patrimonial es el valor histórico; un valor que, no obstante, supera con creces el carácter del simple personaje histórico para convertir a este en símbolo y expresión de numerosos valores asociados, en la mayoría de los casos representativos de una sociedad compleja que busca su propia identidad en un periodo histórico que llega hasta nuestros días; hablamos de los valores de identidad, simbólico y social.

La casa donde vivió el poeta en su infancia, aunque ya no se encuentra en pie (por lo que no podemos hablar de su valor arquitectónico), constituye la base o estructura formal que Neruda recuerda y repite a lo largo de su vida en cada uno de sus ejercicios constructivos: la idea de casa-campamento, de casa agregativa, en constante crecimiento por la necesidad de crear espacios para nuevas funciones o espacios nuevos para los objetos que adquiría o para colocar sus nuevas colecciones.

Si bien sabemos que la arquitectura de la casa no tenía ningún valor destacado en cuanto a materiales, distribución o estética, fue un ejemplo de tipología de vivienda de principios de siglo en Temuco. Se trata, pues, de una arquitectura "*pionera*", elaborada en cuanto a sus materiales y composición conforme a los criterios propios de su lugar y época; en resumen, una arquitectura provisoria, pobre, desordenada e inexpressiva, pero dominada por la justa expresión de la madera. Es esta realidad arquitectónica y urbana que vivió el poeta en Temuco la que conformará muchas de las imágenes que perduren en él, aun con el paso del tiempo.

Nos encontramos ante una ciudad en la que el objeto representaba un particular lenguaje capaz de proporcionar una información no escrita. El objeto, presente en los carteles colgados mediante figuras o símbolos, llega a ser parte integrante de la arquitectura y del espacio urbano de Temuco. Esta estructura

de ciudad influye en las composiciones posteriores de Neruda. También se aprecia una fuerte incorporación del objeto en la arquitectura del poeta, ejemplificada en todos los objetos exteriores que colocó en Isla Negra (locomóvil, campanas, veletas, barco) y en el mundo de objetos interiores mediante los que contaba su historia sin textos en cada una de sus casas.

Pero más allá del interés arquitectónico y estético de una casa que ya no existe, y del interés urbanístico de Temuco, está ampliamente connotado y significado la elección de este primer ejemplo por haber sido el lugar donde vivió Neruda su infancia y parte de su adolescencia, y en el que transcurrieron las primeras vivencias que plasmaría luego en sus obras; posee, pues, un gran valor histórico.

Será en 1917, con la edad de 13 años, cuando aparece en el diario La Mañana, de Temuco, con la firma de Neftalí Reyes, un artículo titulado "*Entusiasmo y perseverancia*", considerada la primera publicación del poeta. También aparece en la revista Corre-Vuela el poema "*Mis ojos*", firmado por Neftalí Reyes. En esta misma revista publicará otros tres poemas. Asimismo, a partir de este año y hasta 1922, escribe numerosos artículos publicados en diversos medios como: La Mañana y Diario Austral, de Temuco; Revista Cultural de Valdivia; Ratos Ilustrados, de Chillán y en revistas literarias de los estudiantes de Temuco.⁸¹⁵

Neruda permanece en Temuco hasta 1920. En ese período escribe todos los poemas que conforman los "*Cuadernos de Temuco*", inéditos hasta 1996, muchos de ellos esbozos, primeras versiones o insinuaciones de gran parte de los textos que conformarían "*Crepusculario*" y los "*Veinte poemas de amor*", editados en su primera versión en 1923 y 1924 respectivamente. Podemos entonces concluir que el proceso creativo inicial del "*Neruda poeta*" y del "*Neruda constructor*" guarda una estrecha relación con su vida modesta y de escasez, con el clima y el entorno de su ciudad de Temuco, en donde una clara alternativa de evasión era la contemplación y observación de la ciudad, el ferrocarril, las calles y la naturaleza llena de bosques frondosos que la rodeaban entonces. De esta ciudad y de su primera casa también se llevó consigo el conocimiento y gusto por ciertos materiales, sobre todo la madera. Por lo tanto, el valor patrimonial de la casa va más allá de la mera circunstancia de ser su casa de infancia y adolescencia. Sus vivencias en ella durante este periodo lo marcaron profundamente, y ejercieron una influencia decisiva en su obra literaria y arquitectónica.

En cuanto a la justificación de la inclusión de la **Casa Michoacán** en esta Red, podemos argumentar la existencia de una serie de valores: los de carácter histórico, arquitectónico, tipológico y simbólico. Se trata de un ejemplo interesante de arquitectura doméstica, con la tipología de casa colonial de una época determinada y propia de los alrededores de Santiago, de construcción ligera: madera, adobillo y piedra de cobre característica de la zona. La casa original de Michoacán sufre más que nada remodelaciones interiores acometidas por el poeta, aunque también se fueron construyendo añadidos (como sucede en las otras casas de Neruda), según la necesidad de ampliación y uso, si bien esta vez las modificaciones duraron pocos años. Se agregaron, por ejemplo, una serie de espacios en la planta primera de la casa original e incluso una ampliación unida por un espacio cubierto que completaba las necesidades del poeta; con espacios para una taberna en el ala lateral izquierda (medianera sureste) de la construcción, o salones. Se añadieron luego chimeneas, altillo, arcos de medio punto, salas alledañas y hasta un pequeño anfiteatro al fondo del jardín en memoria de Federico García Lorca.

Este pequeño anfiteatro es un objeto cargado de valor simbólico (lamentablemente en la actualidad muy distinto del original), como reconocimiento social de la figura de García Lorca y como objeto para la pervivencia de su memoria. Neruda ve a Federico García Lorca como uno de los artistas más importantes no sólo del siglo XX sino de toda la historia de España, y siente la necesidad de perpetuar y honrar la memoria de este ilustre personaje de la sociedad granadina que ha trascendido su propia figura de poeta para extenderse a la de todos aquellos que de manera anónima compartieron su fatal destino.

Además, este inmueble presenta el valor añadido de haber sido la primera casa que Neruda compra y rehabilita en Chile, y en la que realiza sus primeras incursiones en las tareas de construcción y reforma y en el ejercicio de pensar lugares estratégicos para guardar sus objetos más queridos. Recordemos que Neruda llegó a crear no solo muebles y vitrinas para sus objetos, sino que también construyó espacios específicos para algún objeto singular.

⁸¹⁵ En 1919 publica 13 poemas en la revista Corre-Vuela, Colabora en Selva Austral de Temuco, participa en los Juegos Florales del Maule y recibe un diploma como "Tercera recompensa" por el poema "Comunión Ideal". En 1920 conoce a Gabriela Mistral, quien llega a Temuco como directora del Liceo de niñas. En 1954 Neruda recordará este encuentro: "... ella me hizo leer los primeros grandes nombres de la literatura rusa que tanta influencia tuvieron sobre mí". Es en octubre de 1920 cuando empieza a firmar sus trabajos con el seudónimo de Pablo Neruda y llega a ser presidente del Ateneo Literario del Liceo de Temuco y prosecretario de la Asociación de Estudiantes de Cautín. Egresó del Liceo de Hombres de Temuco y recibe la licenciatura de humanidades que lo habilita para rendir el bachillerato.

Fundación Neruda. <http://www.fundacionneruda.org/es>

Su incorporación al legado patrimonial resulta oportuna, y contribuye a un mejor conocimiento de los lugares vitales directamente relacionados con Neruda, como lugar en el que escribió parte importante de su obra, bajo al árbol "Araucanía", como por ejemplo su famoso libro "Canto General".

Incluimos la **Casa de Isla Negra**, tercer objeto de la red propuesta, como el mejor ejemplo del legado construido nerudiano, en cuanto posee todos los valores que consideramos importantes para llegar a conocer un bien según la metodología desarrollada en esta investigación: valor histórico, arquitectónico, paisajístico o ambiental, urbanístico, tipológico y, como valor subjetivo, el estético.⁸¹⁶ Todos estos valores justifican su incorporación al conjunto.

Si nos referimos al valor arquitectónico, repetimos la idea ya comentada en el capítulo sobre valores reconocidos (págs.261-268), de que los procesos constructivos de Neruda no trabajan con ideas generales pensadas desde el inicio de la obra, sino que son concebidos como un conjunto de piezas ensambladas que se irán incorporando al conjunto con el tiempo. Este proceso de construcción lo encontramos en casi todas las casas. En Isla Negra, debido a las intervenciones realizadas en un periodo de casi 30 años, este proceso "agregativo" resulta más complejo y evidente. La primera ampliación de Isla Negra parte de un pequeño refugio preexistente, y la operación a lo largo del tiempo consiste en anexionar un nuevo cuerpo cada vez, según las necesidades de su morador.

Hablamos de arquitectura doméstica, del espacio y la forma, de su geometría, dimensiones de los espacios, proporciones, pero también de color, materiales, texturas como la madera, piedra, vidrios etcétera. Esta casa manifiesta claramente el carácter y la correspondencia entre forma y función con la que fue concebida. Su repertorio formal, espacial, material y técnico constructivo no ha sido alterado hasta el punto de desvirtuar su significado y lectura original cuando pasó de ser casa privada a casa-museo.

Además del valor agregativo de esta casa, cabe resaltar el buen entendimiento entre su arquitectura, el lugar y el hombre. Su sistema de construcción y de acondicionamiento climático "sostenibles", de adaptación al paisaje, o la espontaneidad y el lenguaje despreocupado, son características de esta obra, y propias de una arquitectura vernácula. La arquitectura vernácula o autóctona debe ser cercana al hombre, hallarse lejos del exceso de tecnificación. Debe tener además un vínculo necesario con el entorno, y en la generación de la forma deben intervenir fuerzas de carácter físico (geográfico: clima, topografía...) y cultural (histórico: social, económico...).

Otra característica de la arquitectura de esta casa es el uso de materiales autóctonos como la madera y la piedra. La relación de Neruda y la madera la encontramos, como la mayoría de los elementos que ejercerán gran influencia en su obra literaria y construida, en su infancia, en los bosques de la Araucanía, cerca de Temuco. Hemos comentado ya que Temuco se halla en una zona eminentemente forestal y que alrededor de 1910, años de la infancia de Neruda, era una pequeña ciudad pionera rodeada de frondosos bosques nativos. El poeta une entorno natural y urbano, la madera trae el bosque a su casa, le trae el olor, la textura, y evoca en él sensaciones de un espacio vivido. La imagen de casa en la poesía de Neruda tiene mucho que ver con esta casa de Temuco. El poeta percibe permanentemente las cualidades de la madera, su calidez, su nobleza, su fuerza, su perfume. Es evidente que en su vida familiar ejercieron atracción sobre él la madera y la piedra; de ahí que encontremos innumerables poemas sobre estos temas, abordados desde distintas perspectivas según sea la etapa de su vida.

Sobre el manejo de la escala pequeña cabe señalar que en general todas las casas son inesperadamente pequeñas, estrechas y de poca altura. Este hecho sorprende si tenemos en cuenta que Pablo Neruda fue un hombre corpulento. Desde el primer ejercicio en la casa Michoacán (1939) hasta La Sebastiana (1960), las casas son cada vez más acotadas. El motivo o justificación de este hecho puede ser la búsqueda del espacio ideal, el más cómodo para unir la función-morador. De ahí el ejercicio de buscar en cada casa el comedor ideal en proporción a los invitados, la dimensión del bar más acogedora, el lugar más minúsculo y escondido para escribir, etc.

La relación entre la casa y su entorno, su disposición sobre el suelo, su escala, la conformación de un tejido que la une al paisaje y al ambiente, resume la idea de valor paisajístico: el paisaje aporta vistas a la casa; la casa aporta su valor patrimonial al lugar. Por un lado, Isla Negra posee un claro valor paisajístico como expresión del patrimonio natural: las rocas de Isla Negra, su vegetación, la playa y el mar, que impactaron a Neruda desde el primer momento; el poeta siente la necesidad de escoger un sitio que capture su atención, un lugar bello, proceso este recurrente en todas sus casas y parajes adquiridos, el cual le sirve además para escribir poemas que nos hablan de sus sentimientos hacia tales adquisiciones.

⁸¹⁶ Hablaremos en el apartado siguiente "Justificación general de la propuesta de red de casas y lugares vinculados con Pablo Neruda como patrimonio conjunto" de los valores comunes que aparecen en las cuatro casas construidas incluidas en la red como son: valor tipológico, valor económico, de uso, valor de identidad, social y simbólico.

Por otro lado, la construcción de la casa es un ejercicio de adaptación, de amoldarse al terreno y el paisaje. La volumetría resultante de este proceso (casi en toda su extensión de una única planta), consigue mimetizar la casa con el paisaje. Además, con la ayuda de los materiales elegidos en su construcción (piedra y madera), consigue darle un valor de imagen camuflada en el entorno. En las diversas ampliaciones intentó siempre mejorar o ampliar sus espacios, buscando una mejor relación con el entorno: bien mediante la captación de nuevas vistas, un mejor soleamiento o una huida los fuertes vientos. También intenta integrar en su casa lo que el paisaje le brinda, por lo que, por ejemplo, mantiene la roca existente en la parcela y la integra en el salón, o los troncos retorcidos que dan forma a las pasarelas de madera de la biblioteca, o bien trae el mar hasta su gran ventana horizontal. El paisaje, con su acantilado, el océano y la vegetación, forman parte siempre de los espacios interiores de la casa.

Este valor que Neruda apreció en el paisaje ha sido reconocido y finalmente protegido con la Ley nº 19300 de *Bases Generales de Medio Ambiente*, promulgada el 1 de marzo de 1994, modificada por la Ley nº 20417 de 2010 que crea el Ministerio, el Servicio de Evaluación Ambiental y la Superintendencia del Medio Ambiente, que exige que las nuevas propuestas de obras se diseñen y evalúen para minimizar el impacto ambiental sobre los Monumentos, en este caso, sobre la casa de Isla Negra. Esto quiere decir que la propia casa de Isla Negra se considera ya parte del paisaje con un reconocido valor ambiental. El valor paisajístico se protege gracias a la cercanía del monumento. El monumento mantiene su valor gracias al paisaje que lo circunda. Es en la relación directa de la arquitectura con la vegetación, playa, arena y mar donde se entienden muchas de las soluciones que llevó a cabo Neruda. El paisaje es parte imprescindible del entorno donde se fraguó el proyecto y que permite dar sentido a la obra.

No cabe duda de la influencia que tuvo la casa de Isla Negra en el desarrollo urbanístico de la zona, su influencia en el lugar, especialmente una vez que fue declarada Monumento Histórico Nacional, y cómo trajo consigo un cambio en el entorno del Monumento protegido. Dicho entorno está integrado ahora por aquellos inmuebles y espacios cuya alteración pudiera afectar a los valores propios del monumento, a su contemplación, apreciación o estudio. Entendemos que la interconexión entre protección del patrimonio y actividad urbanística debe otorgar al patrimonio (en este caso, una casa) un valor urbanístico. Nos referimos a las cualidades, influencias o aportes de Isla Negra al conjunto y al entorno donde se sitúa, en este caso, la costa. Hablamos, pues, de un valor urbanístico adjudicado a esta casa como foco para la modificación estratégica de normativas regionales y comunales.

Por último, el valor histórico de Isla Negra está suficientemente justificado por tratarse del lugar donde reposan los restos de Matilde Urrutia y Pablo Neruda. Forma parte, por tanto, del itinerario cultural nerudiano establecido en Isla Negra, con todo el valor sentimental que dicho bien imprime a la totalidad del inmueble que lo acoge. Neruda ya había hecho explícito su deseo de ser enterrado en la casa de Isla Negra: "*Compañeros, enterradme en Isla Negra, / frente al mar que conozco, a cada área rugosa de piedras / y de olas que mis ojos perdidos / no volverán a ver...*".

Respecto a los valores subjetivos adjudicados a esta casa, destaca su valor estético o compositivo de proporción y volumen general que sigue la misma dinámica de la planta; ampliar significa para Neruda diseminar, anexas. Con los años esos volúmenes acaban formando un conjunto de construcciones dispersas por la parcela en donde el núcleo originario ya es solo un fragmento más del todo. En ellos puede contemplarse una armonía en la composición, resultado de un crecimiento agregativo de espacios y acomodo a la topografía. Si consideramos este valor ligado a las formas y materiales, cabe hablar de un respeto y conocimiento de materiales sostenibles. Formas distintas, nada repetidas ni seriadas, que mantienen una pequeña escala y se adecuan a la topografía. Los materiales siempre repetidos, se intercalan: piedra, madera, paredes blancas. Cabe hablar entonces de la composición como conjunto de elementos articulados entre sí que configuran una imagen armónica. Resulta difícil trazar un análisis objetivo de la imagen, de su estética; habría que hablar, más bien, de un poder subjetivo en el observador, en su valoración sobre la estética del objeto. En el caso de la composición volumétrica de Isla Negra la constante que se hace presente en ella a nivel formal, es decir de imagen, es la *diversidad*. Esta diversidad, tan reiterativa en cada una de sus casas, se puede decir que se constituye en el factor de unidad de su arquitectura.

La Chascona cuenta también con valores objetivos como el histórico, arquitectónico, paisajístico o ambiental, urbanístico, tipológico, y con valores subjetivos como el estético, el social y el simbólico, que justifican con creces su inclusión en el conjunto. En cuanto al valor arquitectónico o formal, se trata de una casa dispersa, inconclusa, con espacio para seguir creciendo y adaptándose a la topografía y a las necesidades de su morador: un nuevo ejemplo de esa arquitectura agregativa que hemos visto en Isla Negra, adaptada ahora a un nuevo solar y a un nuevo proyecto. La casa está integrada por tres volúmenes con formas variadas, como tres piezas de un puzzle, siempre con un lado como mínimo adosado a algún deslinde, generando unos espacios abiertos que pueden dividirse en espacios exteriores de menor escala

con alguna intención semántica y de uso, cercanos a los volúmenes, y amplios espacios exteriores para albergar los recorridos de escaleras ascendentes-descendentes. Pero estos espacios exteriores ofrecen a su vez características de interioridad, pues se vuelcan sobre sí mismos sin establecer ninguna relación con otros espacios ni con la calle, bordeados por los volúmenes y medianeras. El proyecto de esta casa responde también a un plan no ejecutado de una sola vez. Su construcción se basa en un hacer diario, paciente, sin objetivos a largo plazo, y en ningún caso en un proyecto cerrado y definido desde el principio. Un trabajo constante de agregación de espacios para acoger una función, guardar un objeto, seguir soñando.

En cuanto a la pequeña escala de los espacios creados, sufre también un proceso de miniaturización, de ajuste de medidas (como ocurrió en Isla Negra, y como también sucederá en La Sebastiana). Comenta Francisco González de Canales sobre las casas de Neruda en las conclusiones de su tesis que: "*La casa deja de ser un cuerpo ajeno para convertirse en expresión propia de la corporalidad*". Hay una búsqueda recurrente de medidas concretas para conseguir la proximidad entre el poeta y su entorno. Los espacios interiores de los tres volúmenes son pequeños, ajustados, más largos que anchos, nunca iguales, espacios de paso, sucesión de recintos, sin pasillos; espacios de diversa permeabilidad: pensado alguno de ellos como salón-mirador para ver el paisaje del jardín y las vistas a la cordillera, pensados otros para servir de lugar de retiro e introspección, con pequeñas ventanas y puertas, transformados todos según la necesidad del momento.

En cuanto a la relación de la casa con el entorno, esto es, a su valor paisajístico o ambiental, en este caso la relación es más estrecha con el entorno natural que con el urbano. Respecto a este último, se establece tan solo a través de las vistas: una relación lejana, ya que cuanto más alta la terraza más lejana la vista; y con una mínima apertura de ventanas y puertas en el volumen que da a la calle de acceso. Sin embargo, la relación de la casa con su entorno natural resulta evidente. La naturaleza se incorpora como un componente más de la obra, un elemento estructurante con carácter claramente unificador de todos los volúmenes que conforman la casa, sus colores, olores, sonido y texturas. La naturaleza es en este caso un patio-jardín interior creado por los moradores de la casa. Como sucede en el caso de Isla Negra, Neruda intenta también integrar en esta casa lo que el paisaje le brinda, por lo que mantiene los árboles existentes adaptando la arquitectura de la casa en función de su posición en el terreno, como intenta también respetar la topografía inicial, o traer la vegetación hasta la gran ventana circular del salón. El paisaje, la exuberante vegetación, forma parte siempre de los espacios interiores de la casa. Se puede concluir que la relación conseguida por los diversos fragmentos en los que se resuelve la casa guarda un sentido de coherencia y adecuación con el paisaje. La adaptación al lugar es para Neruda, como sucedió en Isla Negra, un acto de identificación basado en criterios subjetivos, es decir, en su modo de pensar o sentir, y no en el objeto considerado en sí mismo. Podemos reconocer así un valor paisajístico y ambiental en la casa. La casa que finalmente se construye es inseparable del lugar, de su entorno, con el que se mimetiza al usar como material constructivo lo que pertenece a la naturaleza: la madera en sus diversas formas y la piedra.

Esta obra, de gran valor arquitectónico, dejaría de ser la que es sin el entorno donde se ubica. Este valor paisajístico y ambiental se ve protegido finalmente con la Ley nº 19300 de Bases Generales de Medio Ambiente promulgada el 1 de marzo de 1994, modificada por la Ley nº 20417 en 2010 que crea el Ministerio, el Servicio de Evaluación Ambiental y la Superintendencia del Medio Ambiente que exigen que las nuevas propuestas se diseñen y evalúen para minimizar el impacto ambiental sobre los Monumentos, en este caso, sobre La Chascona.

Lo que entendemos como valor urbanístico en el caso de La Chascona, reconocida Monumento Histórico Nacional, es, en definitiva, el resultado de una protección patrimonial eficaz junto con una legislación urbanística que la apoye y permita dinamizar su entorno.

Así, en el año 1953, cuando se construyó la Chascona, el barrio Bellavista era netamente residencial. En la actualidad, la casa-museo de Neruda aparece como otro foco de interés dentro del contexto cultural del barrio mismo. Pero hoy en Bellavista solo existen elementos aislados amparados bajo la Ley de Monumentos Nacionales, como es el caso de la Chascona, lo que sumado a la gran proliferación de nuevas construcciones representa una amenaza a su patrimonio e identidad.

Debido a lo anterior, la asociación franco-chilena de Territorios Sustentables ha realizado desde 2007 gestiones para que el Barrio Bellavista en su totalidad pueda obtener la protección de la Ley de Monumentos Nacionales bajo la categoría de "*Zona Típica*", como una herramienta defensiva contra el deterioro del Barrio. Los valores patrimoniales atribuidos a Bellavista son el resultado de procesos sociales y modos de relacionarse de los grupos culturales, los cuales se manifiestan a través de un conjunto de atributos materiales e inmateriales que surgen a partir de la forma como estos grupos perciben, significan, habitan y usan dicho territorio.

Entendemos que, también en este caso, la interconexión que se ha dado entre la protección del patrimonio y la actividad urbanística otorga al final al patrimonio un valor urbanístico que puede iniciar o promover un proceso imparable de cambio y renovación del lugar. Se empieza protegiendo edificios aislados con la figura de Monumentos Históricos Nacionales, como es el caso de la Chascona en el Barrio de Bellavista, para proponer luego una protección del barrio como Zona Típica, con la intención de conservar sus valores patrimoniales.

La Sebastiana repite valores que justifican que forme parte del patrimonio de Neruda, aunque con sus singularidades. Es la casa que el poeta compró ya más avanzada en su construcción, por lo que su intervención se da más en los aspectos ornamentales que en los arquitectónicos. La casa la adquirió ya con su posición, forma y dimensión actuales. También fue una casa de pequeños espacios, esta vez una casa muy vertical. Se parte, pues, de una preexistencia que es la propia casa, con una estructura clara, una geometría definida y una escala prefijada. Sin embargo, Neruda cambió la distribución de espacios interiores; abrió huecos, buscando siempre las mejores vistas, esta vez del puerto y ciudad de Valparaíso; organizó funcionalmente la casa con un criterio por plantas para su mejor uso y revisó su materialidad, cambiando texturas, materiales, repitiendo la utilización de la madera, piedra y vidrios. El tema de la pequeña escala, característico de la arquitectura del poeta, aparece también en este ejemplo. La reducción de espacios se hace más evidente a medida que se asciende, hasta llegar al espacio destinado a escritorio-biblioteca, una pieza de solo unos 18m². Una vez más, parece que se busca acotar el espacio al cuerpo del poeta. La arquitectura de esta casa puede encuadrarse en la arquitectura porteña, adaptada al medio gracias a una valoración previa del entorno físico de Valparaíso, considerando las vistas y pendientes acusadas, siguiendo las claves del habitar local mediante sistemas constructivos adaptados a su topografía, utilizando los recursos materiales cercanos y contemplando gran diversidad de formas y colores.

En el apartado del valor paisajístico o ambiental destacan la estrategia con la que se dispone la casa sobre el suelo, su escala, la justificación de su altura para dominar el paisaje, llegando a formar parte de un tejido urbano de valor especial desde el punto de vista paisajístico, geográfico y ambiental. La Sebastiana se sitúa en la zona del cerro Florida, se accede a ella por un pasaje en pendiente y estrecho; se construyó para establecer una relación visual constante, a distintas alturas e íntima con el paisaje, tanto el paisaje natural como el urbano de Valparaíso, a diferencia de La Chascona, que se vuelca en sí misma a un patio-jardín interior.

La premisa básica que determina su arquitectura es la de obtener la mejor contemplación de la bahía y de los cerros habitados de Valparaíso. Esta casa, más que ninguna de las descritas anteriormente, no tiene sentido si no es a partir de su entorno. Valparaíso ha ido cambiando y configurándose, también ha cambiado el entorno de la Sebastiana, dentro del cual aparece como ejemplo de casa porteña adaptada a estos cerros, al paisaje y a la bahía, formando parte de la imagen urbana. La relación que se establece entre el inmueble y los edificios adyacentes, y las visuales del entorno es lo que hemos llamado valor de imagen: la relación de la casa, en este caso con el entorno urbano, pero también con el paisaje, con la naturaleza. Así, la obra de esta casa dotada de este valor paisajístico cumple con dos estrategias a valorar: "*naturalizar*" la arquitectura y "*arquitecturizar*" el paisaje. Naturalizar la arquitectura; porque la obra ha incorporado las variables geográficas, de clima, vistas y de trabajo con los materiales que ofrece el lugar, haciendo de la "*integración con el lugar*" una realidad. Arquitecturizar el paisaje: porque la obra ha dotado de atributos arquitectónicos al entorno.

La arquitectura singular de la Sebastiana, con trazas de arquitectura porteña y su relación visual con el entorno, forma parte de la configuración de un barrio único de Valparaíso, de parcelas estrechas, topografía quebrada y esplendidas vistas al mar. Se enmarca, en definitiva, en un lugar de gran valor paisajístico y con características arquitectónicas y ambientales a conservar, como se desprende de los textos que formaron parte del Documento para la declaración de Patrimonio de la Humanidad de Valparaíso. ¿Esta obra arquitectónica puede considerarse motor de la regeneración y vitalidad urbana?

No creemos que la casa de la Sebastiana haya tenido un poder de transformación inmediata de su entorno. Pero sí que la interconexión entre la protección del patrimonio y la actividad urbanística otorgan al final al patrimonio un valor urbanístico que, como ya hemos dicho en los dos casos anteriores, puede iniciar un proceso imparable de cambio y renovación del lugar. El valor urbanístico adjudicado a esta casa puede convertirla en foco para la modificación estratégica de normativas regionales y comunales, gracias a su protección con la ley de Monumentos y la legislación urbanística que la apoya. Valor urbanístico, por su cualidad de un conjunto en la ciudad, que la distingue de otro, dadas características o aportes relevantes en cuanto a tipología, morfología, paisaje, historicidad, en el contexto de la ciudad de Valparaíso.

¿Cómo se justifica la inclusión del **paraje de Cantalao** dentro de la Red propuesta? ¿Cómo justificamos un lugar que no es pero quiere ser? ¿Es posible proteger un espacio, un paraje que fue soñado por el poeta como lugar de encuentro y memoria? El paraje que compra Neruda es un terreno de 4,3 hectáreas destinado a la construcción de la sede de su Fundación Cantalao. Se ubica en Punta de Tralca, V Región, que linda al Sur con el Océano Pacífico y la Cueva del Querol (más conocida como la Cueva del Pirata), por el Poniente con el mar y otros terrenos, al Norte con otros vecinos y al Oriente con la Calle del Trueno.

Para tomar posesión del lugar (no había ninguna preexistencia), Neruda construye una cabañita de troncos, lampazos, puertas y ventanas con vidrios de colores, con orientación sur. Instala allí un ancla, simbolizando de este modo su intención de permanecer en el lugar. La primera idea de Neruda es la de edificar un lugar central con estar, comedor y biblioteca, y que escritores y artistas construyeran alrededor pequeños núcleos habitacionales que utilizarían de por vida. Posteriormente modifica su idea original para transformar Cantalao en un lugar de encuentro para artistas, escritores y científicos, un edificio unitario que permitiera la realización de seminarios, exposiciones y convenciones, agregando un centro de "*estudio del mar*" con un acuario.

En 1987 un grupo de jóvenes escultores de España, Gran Bretaña, Colombia, Japón y Chile, organizados por el escultor nacional Francisco Gacitúa, trabajan 9 esculturas de gran tamaño en piedra, inspiradas en el Canto General, que se instalan finalmente en Cantalao.

En 1990 un vecino del lugar, el ingeniero ambientalista Hernán Durán, propone a la Fundación la creación de un parque ecológico. Hoy se ha iniciado una labor de rescate de las condiciones primitivas del lugar, recuperando su flora y fauna, al considerar el lugar de interés paisajístico.

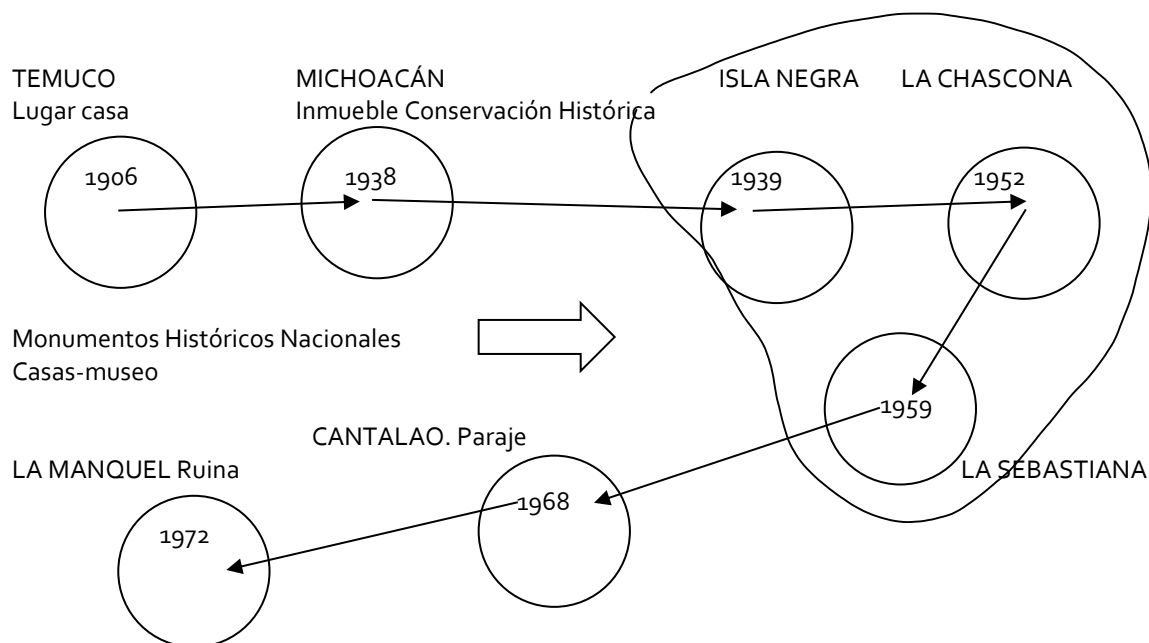
Neruda se refiere a este paraje de distintas maneras: "*Ahora bien, mi casa es la última de Cantalao, y está frente al mar estrepitoso, encajonado contra los cerros*". Así comienza "*El habitante y su esperanza*", la novela breve que escribió entre 1925 y 1926 y en la que el poeta funda este territorio mítico de rompientes de olas y vientos que surgen del océano, y que corresponde a Puerto Saavedra. Leyendo la obra de Neruda "*Para nacer he nacido*", encontramos también referencias a este paraje en el capítulo: "*Destrucciones en Cantalao*".

Son dos las razones para su declaración y protección: se trata de un lugar con valor paisajístico, con flora y fauna a conservar, un lugar con sonidos, colores y olores, con facilidad para su mantenimiento o conservación ecológica o natural. Se protege así una porción del paisaje, del territorio, en este caso fundamentalmente natural, en el que Neruda quería materializar un sueño. Y, en segundo lugar, por su condición de lugar soñado y de encuentro de poetas, es decir, un lugar pensado y sentido no sólo como presencia física o poética sino como lugar de comunicación con el pueblo y su gente. La protección de este espacio, al igual que las otras propuestas relacionados directamente con el legado nerudiano, permitiría preservar este paraje para las generaciones futuras como lo que es: una importante seña de identidad para la localidad.

Incluimos, por último, las ruinas de la **Casa La Manquel** en la Red de casas y lugares, aunque no llegó a construirse por completo y Neruda no pudo habitarla. Sí sabemos con seguridad que participó activamente en su construcción. Actualmente se encuentran sus restos en ruinas y carece de toda protección. Justificamos su inclusión en esta red por las siguientes apreciaciones:

Su valor arquitectónico: La composición de la planta es muy sugerente. Las dimensiones de los espacios son mayores si las comparamos con las demás casas, el gran salón de forma curva recuerda la pieza de salón de la Chascona con las mejores vistas a Santiago. Hay repetida también una torre de acceso y circulación con escaleras adosadas, como en Isla Negra. El deseo del poeta de que la casa tuviera la forma del pecho del cóndor cuando levanta el vuelo es una muestra más del ingenio y particular personalidad del poeta. Encontramos la propuesta de esta planta y su proyección en alzado muy interesantes. Parece un avance o mejora en la creación de espacios, si la comparamos con las casas anteriores. Repite piezas, formas, alturas ya utilizadas, proporciones y materiales con mejoras. Su valor arquitectónico radica en la mejor proporción de espacios, una planta orgánica donde el exterior natural y las vistas vuelven a ser protagonistas en la concepción de los espacios interiores, y un mejor dominio de la construcción. Sin embargo, no podemos hablar en ella de valor urbanístico, ni paisajístico, ni tipológico, y tampoco de valores subjetivos como el tipológico, económico o de uso.

IX.1.2.- Justificación general de la propuesta de Red de casas y lugares vinculados a Neruda como Patrimonio conjunto.



(290) Esquema de la Red de casas y lugares protegidos como patrimonio conjunto en territorio chileno.

Lo que se pretende con esta Red es la revisión de la obra “construida”, “reformada”, “la soñada”, y “la inacabada” de Neruda para reforzar así sus cualidades como conjunto, con el propósito de situarla en el centro del escenario histórico actual. Para ello se traza una cartografía, un pequeño mapa (fig. (265)), junto con un mapa mental, que permita un conocimiento más exacto de lo acontecido con su obra construida, al objeto de abstraer de ella un nuevo y consensuado valor patrimonial que la considere ahora como “conjunto”.

Además de los valores objetivos ya referidos para justificar la elección de estas casas y lugares en su particularidad, hablaremos de los valores subjetivos adjudicados en general a todos los elementos propuestos en la Red, como son: el valor tipológico, valor económico o de uso, de identidad, social y simbólico, los cuales se suman unos a otros para justificar la propuesta.

La **tipología** como casa-museo de las tres casas declaradas Monumento Histórico Nacional y gestionadas por la Fundación Neruda, se ajusta a una de las tipologías museísticas que, con mayor claridad, transmite unos valores que nacen de visibilizar, a través de la exposición, una serie de objetos íntimamente ligados a su propietario. Las casas-museo de Neruda (excepto la casa Michoacán, que no funciona actualmente como tal, si bien estuvo abierta al público durante un breve periodo con esa intención, y cuenta con espacios y contenidos suficientes como para plantear sobre ella una museografía consistente), custodian colecciones de diverso signo que se convierten en símbolos de la historia, en testimonios de unos modos de vida particulares, en recuerdos de un personaje concreto, y que se vinculan de un modo especial a la localidad en la que se ubican. Porque en una casa-museo el público revive, evoca, imagina o identifica cómo sería la vida cotidiana en su interior, mediante la contemplación de unos objetos que fueron utilizados por sus habitantes. Estos objetos se convierten en elementos identificadores de una determinada forma de vida, materializada a través de una serie de prácticas, expresiones, conocimientos y técnicas heredadas y transmitidas de individuo a individuo y de generación a generación. Se trata de un itinerario que permite que el público comprenda el discurrir cotidiano en una época concreta o de una clase social determinada, de unas personas particulares, de modo que llegue a identificar época, clases y personas como parte integrante de su propia cultura. El espacio de la casa-museo se transforma así en un lugar que refleja cierto fetichismo por la vida privada (revela signos de ocupación o evidencias explícitas de lo cotidiano), y proporciona a la vez una proyección pública del personaje o acontecimiento.

Los distintos espacios también nos hablan, si conocemos al Neruda “constructor”, de por qué y para qué fueron creados. En cualquier caso, resulta indudable el valor de las casas-museo como generadoras de identidad cultural, así como para despertar en grupos e individuos un sentimiento de pertenencia y continuidad. En ese sentido, la casa-museo ejerce una importante labor de conservación y difusión del

patrimonio tanto material como inmaterial, fruto histórico de las interacciones producidas en el tiempo entre los diversos grupos que componen una sociedad.

Pero la cualidad prioritaria de estas casas-museo no reside en la excepcionalidad de las colecciones de objetos que contienen o en la importancia del personaje que habitó en ellas, ni tampoco en el valor del continente, sino también en la capacidad de involucrar a las comunidades locales en el proyecto de conservación y puesta en valor de ese patrimonio identitario. Así, las casas-museo gestionadas por la Fundación Neruda deben desempeñar en la actualidad un rol innovador en la puesta en valor de los barrios, zonas o territorios en los que se encuentran enclavadas.

Una vez que desaparece Neruda y la Fundación Neruda se hace cargo de sus casas, comienza una nueva etapa en la que surge un nuevo **uso o función** para ellas: el de casa-museo. Recordemos que, al atribuir a un bien un valor de utilidad, estamos evaluando ya el patrimonio en tanto medio para satisfacer una función o necesidad concreta, ya sea individual o colectiva. La valoración funcional que se realice debe asegurar por ello el buen uso del bien, ya sea conservando su función inicial (vivienda familiar) o proponiendo nuevos usos (casa-museo) que respeten su condición monumental. Por lo que se refiere a las casas-museo de Neruda, ofrecen un interés especial por el propio valor patrimonial de su contenido (colecciones, objetos) y de su continente (la propia casa), aunque lleven aparejada también una problemática de organización no resuelta. Nos preguntamos así: ¿Las casas-museo deben reproducir de manera fidedigna un determinado ambiente? ¿Esos espacios que fueron concebidos para ser habitados pueden convertirse también en lugares de utilidad pública, en vehículos de integración social, en obras en las que la sociedad se reconoce y con las que se identifica? ¿Qué es lo que queremos explicar en las casas-museo? ¿Cuál debe ser el tratamiento de la forma de transmitir los contenidos haciendo uso de la museografía?⁸¹⁷

Por una parte, las casas-museo son lugares íntimos en los que, todavía hoy, se respira la presencia de las personas que las habitaron; por otro, son espacios de exhibición pública en los que se debe garantizar unas condiciones de exposición adecuadas, y que tienen como fin último la enseñanza y el deleite del visitante al objeto de que este los identifique con su patrimonio. Por lo tanto, la gestión práctica de la visita y la relación con el propio visitante devienen una tarea extremadamente difícil.

Otro de los retos de organización y funcionamiento tiene que ver con la propia idiosincrasia de algunas de las casas, las cuales pueden ser consideradas como un testimonio escrito de la historia; ello obliga, en muchas ocasiones, a velar por que permanezcan siempre iguales a sí mismas, lo que implica la renuncia a cierta forma de dinamismo y de progreso.

En el caso de Neruda, recordemos que en vida modificaba constantemente los espacios de sus casas, objetos y mobiliario según la época y estado de ánimo. Esta forma de actuar no se ve reflejada en sus casas-museo, que mantienen los mismos escenarios y objetos de un modo estático. Además, creemos que se hace imprescindible una relación fluida entre el edificio y las colecciones, entre el contenido y el continente. Con mayor razón en el caso que estudiamos, donde son inseparables los objetos de las casas, de modo que no podemos leer ni entender los espacios ni las formas de las casas sin su contenido (muebles, objetos y colecciones).

En cuanto al modo de estructurar los contenidos, es decir, de establecer qué es exactamente aquello que queremos explicar, tradicionalmente se ha usado en los museos un esquema cronológico. Pero si deseamos llegar a un público más amplio, no condicionado por su nivel de estudios o conocimientos previos, resulta más conveniente incardinar la interpretación de los contenidos en las historias de las personas, que resultan más comprensibles, interesantes e identificables por todos los públicos; este elemento resulta definitorio de la tipología de casa-museo. Así están planteadas por la Fundación Pablo Neruda las visitas a las casas-museo, muy ligadas a la vida del morador, a sus aficiones, gustos, manera de habitar y a la colección de sus objetos dentro de unos espacios cotidianos.

Hablar de un **valor económico o de uso** de las casas-museo resulta imprescindible, dado que existe una retroalimentación importante entre cultura y desarrollo económico, o entre economía y desarrollo cultural. Sabemos que las actividades culturales poseen un valor intrínseco para la sociedad: son parte de la vida, del alma de la sociedad. Pero junto a esta contribución al espíritu de identidad genera también patrones de producción y consumo. Las actividades culturales requieren de la utilización de recursos físicos, humanos y financieros y, por ende, impactan en el desarrollo económico de un barrio, de una ciudad, de un país. Como comentamos en la parte II de la investigación, los bienes culturales entroncan con dos aspectos vinculados al valor económico: el valor económico directo, que se genera al consumir o producir los bienes y servicios; y el valor de bien público que David Thosby llama "*valor no usado*", el cual

⁸¹⁷ En el capítulo VII de la Parte II hemos reflexionado sobre todas estas cuestiones en el apartado de "valor funcional o útil".

se refiere a la manera en que dichos bienes culturales son valorados por la sociedad desde un espectro mucho más amplio. Podemos medir el valor de uso económico analizando bien los ingresos monetarios, bien aquellos otros que afectan a la sociedad como un todo, y que no se ven reflejados en las transacciones diarias, motivo por el que a estos últimos se les llama "*valores de no mercado*".

El patrimonio construido de Neruda presenta, dentro de los valores económicos reconocidos, por un lado un valor de existencia, ofrecido por las casas independientemente de su uso, por su mera existencia; por otro lado, se le reconoce un valor de uso, definido como la aptitud que posee un objeto para satisfacer una necesidad, que consiste, por ejemplo, en el hecho de que el monumento sea visitado o reorganizado como casa-museo; por último, genera un desarrollo económico propio, al actuar como fuente de actividad, de atracción y fuente de creatividad y, gracias a la gestión de la Fundación Neruda, generando un desarrollo endógeno y local.⁸¹⁸

Otro de los valores subjetivos adjudicados en general a todos los elementos propuestos en la Red es el de **identidad** del bien. Los procesos de identidad consisten en la toma de conciencia por parte los diversos grupos sociales de que cada uno de ellos posee una forma de vida específica, relevante y representativa. La identidad, por otra parte, es resultado de un hecho objetivo (el determinante geográfico-espacial, los datos históricos, las específicas condiciones socioeconómicas...) y de una construcción de naturaleza subjetiva (la dimensión de los sentimientos y afectos, la propia experiencia vivencial, la conciencia de pertenencia a un universo local o a otro nivel de integración sociocultural, la tradición, el capital cultural, símbolos y valores), creadora de lazos emocionales que vinculan a la sociedad con objetos y sitios específicos. Este valor subjetivo de identidad corre, en definitiva, a cargo de la sociedad. En nuestro caso, este valor lo relacionamos con la importancia que posee una obra construida o arquitectura para una sociedad como elemento significativo indispensable de su identidad cultural y social, lo que otorga el definitivo valor patrimonial al bien, según la hipótesis que sustentamos. Sin este valor una obra construida o arquitectura no llegaría a ser reconocida y apreciada en plenitud.

Neruda siente la necesidad de darse a conocer a través de sus casas. Igual que construye su identidad individual a través de sus poemas y narraciones, lo hace también a través de los lugares que habita. Es consciente de que la arquitectura tiene esa capacidad para guardar la memoria. La construcción de La Sebastiana, por ejemplo, fue para el poeta la construcción de la casa de sus "*sueños*". Una "*casa de sueños*" que responde al deseo de recrear y mejorar el espacio de seguridad y felicidad de la niñez. Es, de alguna manera, una manifestación de nuestro deseo como adultos de continuar soñando y afirmando que vamos a hacer lo que todavía no hemos logrado, la idea de casa de ensueño que nos retrotrae a la infancia y a la casa primera como momentos supremos entre el yo y el mundo. A Neruda le interesaba la construcción, le importaba mucho la estructura de sus casas. Arregló La Sebastiana para que reflejara sus sueños y la personalidad de Valparaíso. Pero cada persona que la visita ve en ella distintas cosas: los cinco pisos de la casa presentan la forma de una concha, otros la ven como un barco, otros la llaman la casa del aire. La Sebastiana es una casa con arquitectura de ensueños. Todos necesitamos la casa de nuestros sueños. Todos la hemos pensado alguna vez. La casa nos despierta sensaciones personales, que actúan en el inconsciente con una relación abierta en el sujeto que la observa. Así nos sentimos identificados con ella.

Y la Chascona es para muchos una casa con alma, también llamada la *casa de juguete*, el barco en tierra. Esta casa representa el juego, la diversión, nada en ella es serio, todo llama al festejo y la reunión. Esta casa permite a Neruda jugar como anfitrión en espacios creados específicamente para ello. Cada volumen lo llena de objetos: algunos pensados para las visitas, otros para el reposo, y otros más relacionados con su tarea de escritor.

En realidad, todas las casas del poeta las identifican las personas con la forma de *un barco*. Isla Negra es el ejemplo más claro. Los techos los hizo curvos; las ventanas, con la perspectiva que tienen los faros. El piso se construyó con inclinación para dar sensación de movimiento durante la navegación. Los espacios son reducidos. Se colocaron pisos de parquet o lambrín de manera que crujieran al paso del caminante. Creó además miles de pasadizos que conducían a recámaras que simulan ser escotillas. La decoración también nos evoca un barco: ventanas, faroles, muebles, mascarones, caracoles, cajas de música, jarrones, billetes y monedas.

Si consideramos a un Neruda fenomenólogo, él piensa que conoce tan solo el hecho de su propia vida; que éste es su único dato de partida (de ahí su subjetividad). Por ello desea ante todo volver a encontrar "*un contacto ingenuo con el mundo*"; su tarea filosófica no es tanto analizar o explicar sino "*describir las vivencias*". El sujeto que constituye la casa fenomenológica es un individuo cuya experiencia del espacio

⁸¹⁸ Hemos desarrollado estos valores en la parte II de la tesis, capítulo VII.6.3, págs. 311-312.

se liga a recuerdos y rememoraciones del pasado y a experiencias sensoriales del presente. Todas las personas en general creamos nuestros espacios presentes rememorando el pasado y llenándolos de recuerdos.

Tenemos, en resumen, a un Neruda *constructor*, movido por la necesidad de estar siempre creando espacios; a un Neruda *coleccionista* de objetos acogidos en los espacios de sus casas, con los que jugó toda su vida; existe también un Neruda *anfitrión y protagonista*, que utiliza sus casas como escenarios y lugares de reunión; un Neruda *fenomenólogo* cuyas casas son espacios que se crean con recuerdos y rememoraciones del pasado y experiencias sensoriales actuales.

Neruda, además de apropiarse de los espacios, descubre y se apropia del alma de las casas, es capaz de participar activamente en su construcción, de escribir sobre ellas y, finalmente, también mediante sus muebles y objetos, de imprimir en ellas su carácter, llegando a crear auténticas casas autorretrato. Las personas que nos identificamos con esta obra construida somos aquellas que hemos asumido todo ese sistema de referencias y sentido, que hemos tomado sus sueños como los nuestros, lo que nos ha permitido reconocernos como parte integrante de una comunidad particular.

Si a efectos propedéuticos, sostuviéramos por un momento la tesis de que la arquitectura de Neruda resulta irrelevante, consideraríamos en cualquier caso su **valor social o antropológico**, conforme al cual pone en valor los espacios existentes y los actualiza. Por lo tanto, siempre podríamos justificar el valor arquitectónico de las casas, que se añadiría al valor patrimonial gracias a su innegable valor social.

Como ya hemos explicado en la Parte I, capítulo II, "*Valores en el patrimonio arquitectónico*", este valor juega un papel importante en el establecimiento de la identidad social y cultural; en la interacción de la sociedad civil con el bien dentro de una comunidad; genera además preocupación por el entorno local, lo que motiva el mantenimiento y reparación del mismo; y suscita el interés popular. En el caso concreto de las casas de Neruda, las consideramos objetos o bienes, en su conjunto, que constituyen una riqueza colectiva, patrimonio cultural tangible cuya preservación y difusión representa una función social imprescindible. Las casas se convierten así en bienes patrimoniales debido a la función social que cumplen como elementos de identidad cultural, condicionados siempre por el lugar que les otorga la sociedad dentro de su escala de valores.

Añadiremos el **valor simbólico** como justificación de la elección de estos elementos (casas, paraje, ruinas) que conforman la Red propuesta. El objeto material, tangible, físico, real se envuelve en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en sonidos, en símbolos míticos, en ritos mágicos o religiosos, de tal manera que no se lo puede llegar a conocer verdaderamente si no es a través de ellos. Cuando nos referimos a la esencia de los objetos, nos referimos no solo a los valores que se atribuyen a los objetos materiales o tangibles, sino también a todas sus características intangibles, a su representación, a su simbolismo, a su interpretación. Así, por ejemplo, si aludimos a la escala de los objetos que forman parte de las casas de Neruda, una vez musealizados, podríamos decir que son símbolos de una persona, situación o momento en un tiempo y espacio dados. Su naturaleza testimonial y documental se halla en relación directa con el significado de su mensaje simbólico. Si pasamos a una escala mayor, el conjunto de la obra de Neruda está dotado también de un claro mensaje simbólico. Todo ejemplo de arquitectura contendrá, a pesar del autor, una carga simbólica, se quiera o no: la obra siempre va a estar diciendo algo. Lo que indica, lo que evoca, lo que expresa, sus cualidades simbólicas, su memoria, en suma, sus características de intangibilidad, forman parte también su esencia.

Las conexiones simbólicas que median entre la gente, los lugares y los objetos incluyen tanto los valores sociales o espirituales como las responsabilidades culturales. Los espacios u objetos de significación cultural cobran vida merced a la conjunción de lo tangible y lo intangible; enriquecen la existencia de los pueblos, proporcionan un profundo sentido de unión en las comunidades y recuperan una memoria que revela valores estéticos, históricos, científicos, sociales y espirituales.

Al considerar los valores simbólicos del patrimonio construido o arquitectónico, estamos abordando al patrimonio también como vehículo de transmisión de ideas y contenidos (de una cultura, de un acontecimiento, de un personaje), como medio de comunicación entre dos mundos distintos: el pasado y el presente.

Ejemplo de esto es la obra construida de Neruda como experiencia abierta que puede suscitar una serie de emociones, sensaciones o ideas en quien la ve o en quien la vive, pero no solo con la función específica de quien quiere contar o hacer entender cosas, sino con el fin de emocionar. Neruda consiguió que sus casas fueran símbolos, pero lo mismo sucede con un paraje como Cantalao. Lo que se comunique con ellas no será solo problema de la arquitectura misma o de las vistas de Cantalao, sino del sujeto de la experiencia, el sujeto que observa: sensaciones personales, despertadas por sus casas y paisajes, que actúan en el inconsciente en una relación abierta.

Esta *experiencia afectiva* del espectador ⁸¹⁹ puede explicarse con la apropiación del espacio, y así comprender la relación entre las personas y los lugares. En esta investigación nos hemos hecho eco del trabajo de Tomeu Vidal Moranta y Enric Pol Urrutia para quienes la apropiación arranca de la conceptualización a partir de lo que han llamado modelo dual de la apropiación, y que se resume en dos vías principales: la *acción-transformación* y la *identificación simbólica*. La primera entronca con la territorialidad y el espacio personal, al considerar la apropiación como un concepto "*subsidiario*" de la territorialidad. (Hemos comentado el tema de la apropiación del espacio en las casas del poeta en la parte II de la investigación). Nos interesa más el tema de la *identificación simbólica*, que se vincula con procesos afectivos, cognitivos e interactivos. A través de la acción sobre el entorno, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su "*huella*", es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Mediante la acción, la persona incorpora el entorno a sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción. Mientras que, por medio de la identificación simbólica, la persona y el grupo se reconocen en el entorno, en los objetos, en los bienes; mediante procesos de categorización del yo, las personas y los grupos se auto-atribuyen las cualidades del entorno, de los objetos y de los bienes como definitorias de su identidad.

Por último, acabaremos incorporando un nuevo valor para sumar al patrimonio dejado por el poeta sobre la obra construida y la creación de espacios en Neruda. "*Solo como un continuo proceso de hacer y deshacer, tejer y desenredar, pueden ser entendidas las prácticas espaciales de Neruda*". ⁸²⁰ Esta es la característica fundamental de su obra construida que puede trasladarse a la escala mayor de una red de casas: el poeta buscaba siempre seguir haciendo y deshaciendo en un ejercicio inacabado e inacabable de aprendizaje. Recordemos que nunca concluía una construcción: su gusto estaba en la expansión constante, en la búsqueda. Neruda necesitaba de la estimulación para mantenerse activo. Igualmente, la construcción de cada casa significaba una recreación, un ejercicio de diversión que acababa con la decisión de iniciar otra nueva en otro lugar con nuevas preexistencias, nuevos proyectos de vida, nuevas ideas. Este ejercicio constante que sucedió a lo largo de casi 30 años nos permite dibujar un mapa de obras realizadas y una secuencia de intenciones, un discurso coherente que permite evidenciar esta característica de su personalidad.

Toda la obra literaria y arquitectónica de Neruda tiene que ver con su personalidad creativa. Las personas creativas poseen una gran imaginación. Suelen crear un buen número de ideas y proyectos, manifiestan un alto grado de compromiso en el desarrollo de las mismas, un constante deambular entre la realidad y la ficción. Como los niños, experimentan una intensa curiosidad por todo lo que sucede a su alrededor. Neruda aprende a mirar el mundo de una manera diferente, poniendo el acento en lo extraordinario y dejando en un segundo plano lo ordinario. Su naturaleza le lleva a rechazar clichés sociales, convenciones y normas. También se muestra rebelde, y siente la necesidad de actuar de manera personal según sus propios criterios. Es realmente original.

Disfruta llevando a cabo sus planes y retos, superando las situaciones complicadas hasta la consecución de sus metas. Disfruta con lo que hace de una forma extraordinaria: cuando trabaja, permanece en su estado ideal, por lo que potencia el mantener siempre este estado idílico. Por supuesto que es ambicioso, que gusta de influir sobre los demás, ser el centro de atención y obtener reconocimiento y prestigio social. Recordemos al Neruda anfitrión y protagonista.

Los sujetos creativos no se ciñen a estructuras de pensamiento cerradas, sino que logran combinar distintas técnicas, habilidades y conocimientos con éxito; son capaces, como en el caso de Neruda, de desarrollar tanto su afición literaria como su afición de constructor siendo capaces de crear obras artísticas de gran valor.

⁸¹⁹ Tomeu Vidal Moranta y Enric Pol Urrutia, profesores investigadores del departamento de Psicología Social y Psicología Cuantitativa de la Universitat de Barcelona, explican en un texto del Anuario de Psicología de la Universidad, plantean una línea de trabajo interesada en las peculiares formas de construir las relaciones de las personas con los espacios, sobre todo desde la dimensión psicosocial, donde la cuestión de la exclusión o la inclusión de personas y grupos es otra clave en la forma de generar significados y vínculos con los entornos. Investigan la relación entre las experiencias cotidianas y las nociones de lugar que construyen las personas, enfatizándose las acciones que se desarrollan en el lugar y las emociones, pautas y nociones que de éstas se derivan de forma conjunta y complementaria.

⁸²⁰ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domesticas radicales entre 1937-1959", Lo vernáculo como conflicto. Germán Rodríguez Arias y Pablo Neruda, Los Guindo 1938-1943, Isla Negra 1943-1956, y La Chascona 1952-1956, Chile, Edición Actar, Barcelona, 2012: Pág. 60.

El objetivo final buscado con la propuesta de Red de casas y lugares es el de seguir profundizando en el valor patrimonial del personaje Neruda gracias a su obra construida y a su capacidad para seguir creando, con el fin de que la sociedad reconozca su valor y se identifique con ella.

IX.1.3.- Sitios Históricos; Itinerarios Culturales; Ruta Patrimonial Pablo Neruda; Rutas literarias y Red de casas y lugares como patrimonio conjunto.

No estamos inventando nada nuevo con la figura que hemos llamado "*Red de casas y lugares como patrimonio conjunto*". Existen propuestas anteriores que buscan los mismos objetivos. La figura de "*Sitios Históricos*", que ya hemos comentado en la Parte III, o los llamados "*Itinerarios Culturales*", cuyo concepto se ha ido consolidando en los últimos años, reflejan también la noción de patrimonio actual y su proyección en la sociedad contemporánea.

Hemos de tener en cuenta que se ha producido un cambio cualitativo en la valoración de los bienes culturales, en su gestión y conservación, lo que ha afectado a la concepción tradicional de patrimonio artístico, pasando de la consideración de Monumento como obra aislada a un enfoque más amplio que tiene en cuenta su contexto; de esta forma, los "*sitios históricos*" y los "*itinerarios culturales*" se convierten en algunos casos en un instrumento válido para establecer vínculos entre distintos elementos patrimoniales al margen de su naturaleza (casas, paraje, ruinas), y dentro de un paisaje que contribuye a la forja de la identidad – identidad cultural o identidad nacional– y a la comprensión y el respeto hacia la diversidad del patrimonio de la humanidad.

La inscripción del Camino de Santiago, por ejemplo, en la lista del Patrimonio Mundial en 1993, trajo consigo la consideración de los "*itinerarios culturales*" como una nueva categoría patrimonial,⁸²¹ cuya aportación más significativa es una valoración más completa del conjunto más adecuada a la realidad, ya que no es posible desde el punto de vista patrimonial comprender de forma aislada e independiente los bienes culturales que se encuentran a lo largo de esta ruta jacobea, que debe entenderse como algo más que un simple recorrido de carácter turístico; en ella han de tenerse en cuenta tanto el patrimonio tangible como el intangible. El Camino de Santiago ha sido vehículo para la difusión de ideas, de planes arquitectónicos, de estilos artísticos, de tradiciones, leyendas, modos de vida, y su papel para la integración de la Península Ibérica en Europa. No podemos olvidar que esta ruta se compone también de paisajes culturales diversos y de una riqueza patrimonial que va más allá del concepto de patrimonio.

La definición que aparece en la Carta de Itinerarios Culturales⁸²² sobre estos itinerarios es la siguiente: "*Toda vía de comunicación terrestre, acuática o de otro tipo, físicamente determinada y caracterizada por poseer su propia y específica dinámica y funcionalidad histórica que reúna las siguientes características: a) ser resultado y reflejo de movimientos interactivos de personas, así como de intercambios multidimensionales, continuos y recíprocos de bienes, ideas, conocimientos y valores dentro de un país o entre varios países y regiones, a lo largo de considerables períodos de tiempo; b) haber generado una fecundación múltiple y recíproca de las culturas en el espacio y en el tiempo que se manifiesta tanto en su patrimonio tangible como intangible*"

La siguiente precisión enriquece el concepto y resalta el significado y funcionalidad de los itinerarios culturales: "*Teniendo en cuenta la riqueza y variedad tanto de las interrelaciones como de los bienes culturales que pueden existir dentro de un itinerario cultural (monumentos, restos arqueológicos, arquitectura vernácula, patrimonio industrial y tecnológico, obras públicas, paisajes culturales, medios de transporte y otros exponentes de la aplicación de conocimientos específicos y habilidades técnicas), los itinerarios culturales constituyen un instrumento idóneo para ilustrar el hecho de que la realidad cultural es una evidencia polifacética que requiere una aproximación multidisciplinar. Así mismo renuevan las hipótesis científicas y permiten acrecentar los conocimientos técnicos, artísticos y culturales*".

⁸²¹ La definición científica de los itinerarios culturales no ha supuesto rupturas ni contradicciones en su desarrollo, aunque sí ha experimentado una enriquecedora evolución en el último decenio. Sus antecedentes, desde el punto de vista de la realidad como materia de estudio, se encuentran en la inscripción del Camino de Santiago como Patrimonio Mundial en 1993. Y, desde el punto de vista conceptual, en la reunión de expertos sobre "Los Itinerarios como parte de nuestro Patrimonio Cultural" que, con motivo del interés despertado por dicha inscripción, se celebró en Madrid en noviembre de 1994. Los trabajos llevados a cabo por el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) de ICOMOS a través de sus numerosos encuentros científicos internacionales, así como mediante la identificación e investigación sistemática de algunos itinerarios culturales de gran importancia, han desembocado en una definición precisa y en la concreción de los factores conceptuales y operativos que determinan la existencia de esta nueva categoría. Página del ICOMOS <http://www.icomos-ciic.org>.

⁸²² ICOMOS "Carta de Itinerarios Culturales": Elaborada por el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) del ICOMOS. Ratificada por la 16ª Asamblea General del ICOMOS, Québec, Canadá, el 4 de octubre de 2008. Página del ICOMOS. <https://www.icomos.org/>

Pero hay más aportaciones realizadas por miembros del Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) de ICOMOS, las cuales servirán para comprender la definición anterior.⁸²³

"La identificación de un itinerario cultural debe basarse necesariamente en un conjunto de evidencias y elementos tangibles, testimonio del significado del itinerario. El itinerario se determinará teniendo también en cuenta su contexto natural, su configuración estructural ya sea esta lineal, en forma de cinturón, cruciforme o en red, y su dimensión simbólica y espiritual, la cual contribuirá a identificar y explicar su significado".

"El itinerario cultural constituye en sí mismo un bien cultural adaptado a las diversas culturas que ha ido fecundando y a las cuales trasciende como un valor de conjunto al ofrecer una serie sustantiva de características y escalas de valores compartidos. Dentro de su identidad global, el valor de sus partes reside en su interés común, plural y participativo. De esta forma contribuye a lograr una asunción más completa y enriquecedora de la propia identidad, al tener en cuenta que ésta se inscribe en una dimensión más amplia, representada por la realidad cultural compartida, dentro de los lazos culturales universales".

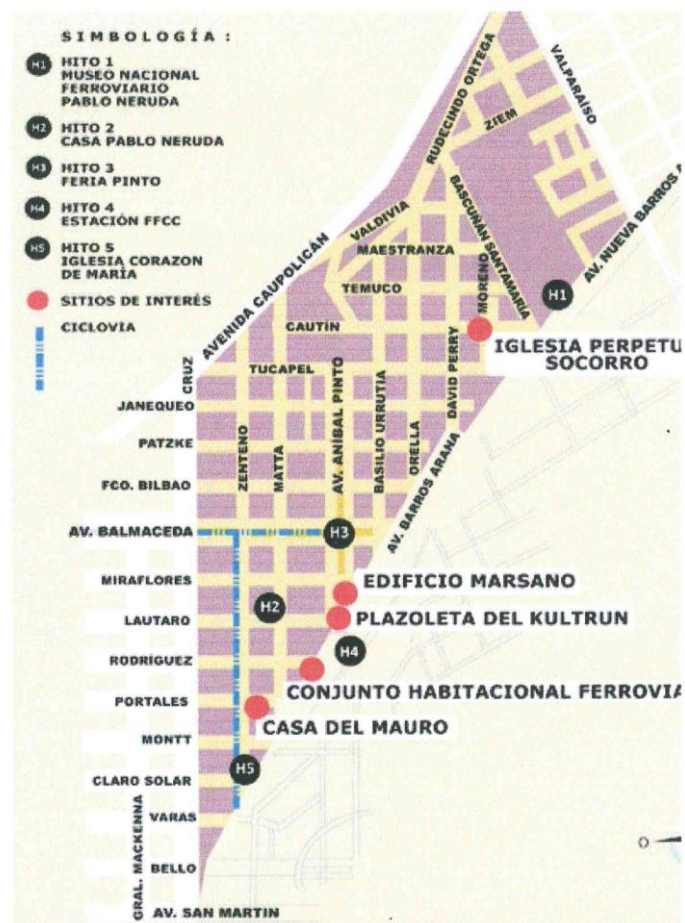
"Esta trascendencia de escala permite, en primera instancia, una vinculación cultural entre pueblos, ciudades, regiones y continentes. Esta amplitud es importante desde el punto de vista territorial y del tratamiento integral de los diversos elementos patrimoniales que incluye pero, a su vez, se constituye en una alternativa a un proceso de homogeneización cultural. Desde esta perspectiva, los itinerarios se erigen en un posible punto de reencuentro con una historia y una geografía debilitadas en sus contenidos, en una recuperación del tiempo y el espacio propios de cada cultura".

Existen también recientes experiencias de circuitos patrimoniales en Chile, como la "Ruta Patrimonial Huellas de Pablo Neruda", que es el resultado de un trabajo de investigación realizado por el Ministerio de Bienes Nacionales con el apoyo de la Universidad Católica de Temuco, que ha identificado en la ciudad donde transcurrió la infancia de Neruda aquellos lugares significativos en la temprana historia del poeta, entreverando aspectos biográficos (su casa, familia, formación escolar, madurez), con parte de la historia de la ciudad de Temuco (fundación y algunos hitos de su desarrollo) y el imaginario de su poesía y entorno. Como ya hemos comentado, de sus inmediaciones naturales y humanas Neruda extrajo la materia prima de su poesía y de sus primeras ideas de arquitectura.

Esta Ruta Patrimonial está compuesta por 18 hitos, divididos en cinco ámbitos. Se emplaza en el casco histórico y parte del centro de la ciudad de Temuco, e invita a conocer lugares que, por sus características históricas y culturales, naturales y poéticas, constituyeron hitos importantes en la vida y obra del poeta, como también en la conformación de la ciudad. Los ámbitos se definieron según criterios socio-espaciales como la presencia de una historia y un modo de sociabilidad compartido. En estos confluyen lugares e historias que se entrelazan a la poesía y la biografía de Neruda y a la ciudad, evocando al poeta y poniendo en valor el patrimonio histórico-cultural, material e inmaterial, asociado al desarrollo de Temuco. En cada uno de estos ámbitos se destacan lugares de infancia, formación, recreación e inspiración del poeta, así como otros puntos de interés patrimonial que, más que monumentos arquitectónicos, proveen ideas y sentimientos para imaginar a Neruda y su entorno vital y poético primordial.⁸²⁴

⁸²³ SUÁREZ-INCLÁN, Rosa María: "Los itinerarios culturales" Ponencia presentada el 15 de diciembre del 2003 en el "Encuentro Internacional sobre: La Representatividad en la Lista del Patrimonio Mundial. El Patrimonio Cultural y Natural de Iberoamérica, Estados Unidos y Canadá", celebrado en Querétaro, México, del 12 al 16 de Diciembre del año 2003.

⁸²⁴ Ruta Patrimonial n°60: "Huellas de Pablo Neruda en Temuco". Ministerio de Bienes Nacionales. <http://www.bienesnacionales.cl/>



(291) Ruta Patrimonial Huellas de Pablo Neruda. Ámbito 1. H2. Casa de Pablo Neruda.

Hablemos también de las "*Rutas literarias*". ¿Existe un patrimonio literario? ¿En qué medida es material o inmaterial? ¿Qué espacios o lugares merecen la consideración de literarios? Son cuestiones que podemos concretar a partir del concepto de "*lugar literario*", que engloba diversas significaciones,⁸²⁵ entre las cuales destacan las siguientes: el lugar donde nació, vivió, escribió y murió un escritor (sucede en el caso de los tres escritores estudiados: Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Neruda); las casas-museo; los lugares descritos por autores de guías de viaje; los lugares donde están enterrados; las casas donde viven y crean autores coetáneos; los espacios que han hecho posible la interacción entre las artes plásticas y la literatura; los lugares monumentales ligados con personajes y hechos históricos; los lugares inmortalizados por un texto de algún escritor (sucede también en el caso de Juan Ramón, García Lorca y Neruda); los monumentos a héroes, mitos o hechos históricos relevantes; los monumentos dedicados a escritores; lugares de la acción de novelas, la trama de las cuales acaece de manera central o tangencial en pueblos y ciudades del territorio; los lugares ligados a movimientos estéticos y culturales de diferentes épocas; los lugares "*inventados*"; los espacios naturales evocados por autores diversos (sucede también con Juan Ramón, García Lorca y Neruda); etc. La mayoría de las Rutas literarias se localizan en los espacios vitales y creativos de algunos autores, y pretenden ofrecer al interesado de forma sencilla la posibilidad de acercarse a ellos y emprender un paseo por algunos de sus espacios, reales y creados, los cuales han enriquecido de alguna manera el patrimonio cultural.

Esta figura de Rutas literarias es de reciente creación. De un tiempo a esta parte las cosas han cambiado. Las casas y fundaciones han desempolvado sus fondos, han modernizado sus instalaciones museísticas, han puesto al día la gestión de sus bibliotecas y archivos y se han profesionalizado. La casa se abre en muchos casos a los estudiosos para que avancen en la interpretación de la vida y la obra del escritor, y se abre a la sociedad para que se acerque a sus significados culturales. Salen al encuentro de esa misma sociedad a través de rutas literarias que amplían el espacio museístico y se convierten en referentes y focos de irradiación cultural en la sociedad donde están instaladas.

Se crea, por ejemplo, la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE), para poner al alcance de la sociedad las actividades de estas instituciones. Se redacta una guía que recoge

⁸²⁵ SOLDEVILLA, Llorenç: "Geografía literaria, 1. Comarques barcelonines", Proa, Barcelona, 2009: Págs. 12-13.

sucintamente la personalidad del autor y los servicios y actividades de cada una de las casas y Fundaciones.

Pero también hay ejemplos de eficacia notable en términos de puesta en valor territorial en recorridos de turismo cultural, como la experiencia que se está haciendo en Europa, también a través de los itinerarios literarios. Casas-museo de escritores y poetas se han organizado en red y están trabajando para crear nuevos recorridos transnacionales (el Comité Internacional para Museos Literarios del ICOM – ICLM/ICOM trabaja desde hace años con este objetivo).⁸²⁶

Las referencias que hemos hecho a estas cuatro figuras. "*sitio histórico*", "*itinerario cultural*", "*ruta patrimonial*", "*huellas de Pablo Neruda*" y "*rutas literarias*", aportan datos, información y experiencias para la figura propuesta de "*Red de casas y lugares como patrimonio conjunto*", cuyas características explicamos a continuación:

1) Tenemos una red formada por elementos tangibles en su mayoría: cuatro casas, un paraje, un lugar donde se levantó su casa en Temuco y las ruinas de una casa inacabada. Dentro de estos elementos se encuentran tres bienes de gran valor patrimonial, declarados Monumento Histórico Nacional, y otro elemento, la casa Michoacán, protegida como Inmueble de Conservación Histórica. A diferencia de un itinerario cultural, que debe poder recorrerse o hallarse físicamente determinado y caracterizado, la red propuesta se resume en un mapa explicativo donde situamos la obra construida de Neruda, un paraje y los restos donde estuvo su casa en Temuco. Todos estos elementos están dispersos por varias regiones de Chile (V región de Valparaíso, Región Metropolitana de Santiago y IX región de la Araucanía), a una distancias de 670 km entre Santiago y Temuco, o 116 km entre Santiago y Valparaíso (ver fig.(265)).

La figura de sitio histórico recoge también unos elementos separados en el territorio, pero generalmente cercanos unos a otros (como en los casos de Juan Ramón en Moguer y Federico García Lorca en Granada), que pueden ser visitados tal vez en un mismo día. La Red de casas y lugares como patrimonio conjunto de Neruda recoge la información en un mapa y en un texto explicativo y justificativo (cartografía del patrimonio construido de Neruda), como alternativa para seguir profundizando en el valor patrimonial del personaje gracias a su obra construida y soñada. Con esta información cualquier persona interesada puede visitar estos siete lugares siguiendo un hilo conductor que explicamos a continuación, y descubrir la otra afición del poeta: la de construir.

2) El hilo conductor que une a toda la Red es el constante ejercicio práctico que realizó Neruda como generador de espacios a lo largo de casi 30 años de aprendizaje, lo que nos permite trazar hoy un mapa de obras o una secuencia de intenciones, un discurso coherente que permite evidenciar esta característica de su personalidad capaz de generar una obra única. Sabemos que el poeta nunca concluía una construcción, que su gusto estaba en la expansión constante. Igualmente, la construcción de cada casa significaba para él una recreación, un ejercicio de creatividad, de diversión, que solo acababa con la decisión de iniciar otra nueva obra en otro lugar que le impresionase. Este ejercicio o afición se inicia ya en su infancia en la casa de Temuco; de ahí que nuestro recorrido parta de esta ciudad. En el entorno de Temuco creció el poeta, e indudablemente este ejerció gran influencia sobre él por su arquitectura sencilla y austera. El material de esa primera casa familiar, la madera, también le produjo una fuerte y duradera impresión. Su vida literaria y experimentos constructivos retornan constantemente a esta época.⁸²⁷

Siguieron luego otros ejercicios constructivos: primero en la casa Michoacán, donde reformó los espacios interiores, añadió algunas ampliaciones y se interesó por los diseños de las estanterías, muebles y vitrinas, todas ellas hechas con madera y pensadas para unos espacios muy íntimos y personales. Prosigue luego con la compra del pequeño refugio de Isla Negra, su casa más representativa, que creció horizontalmente, adaptándose al terreno, en un periodo de casi 25 años. Continúa su ejercicio de juego y diversión y adquiere un solar difícil por su topografía inclinada: construye en él unos volúmenes aislados y dispersos con un espacio interior ajardinado, piezas que conformarán La Chascona en Santiago. Viene

⁸²⁶ Podemos citar también la experiencia francesa de la Federación de casas de escritores y de patrimonios literarios (Fédération des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires), que tiene en su haber una tradición consolidada y una vasta experiencia de actividades y de propuestas orientadas a crear nuevos itinerarios siguiendo el hilo conductor del escritor seleccionado o de los lugares ligados a su obra. O también, la experiencia española de la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores que trabaja con una metodología similar a la francesa. También en Italia se han organizado redes en el nivel regional y provincial, como la Coordinación de las Casas museo de los poetas y de los escritores de Romagna (Coordinamento delle Case museo dei poeti e degli scrittori di Romagna), surgida para dar voz a una pluralidad de lugares, cada uno dedicado a un escritor o a un poeta que ha vivido en Romagna, o ha trabajado, o ha encontrado raíces, o ha dejado huellas todavía presentes en el territorio. En nuestro caso, es una red de casas de un mismo autor.

⁸²⁷ Toda esta información está ya recogida en "*La Ruta Patrimonial Huellas de Pablo Neruda*": trabajo de investigación realizado por el Ministerio de Bienes Nacionales, con el apoyo de la Universidad Católica de Temuco.

luego la compra de una casa con la estructura ya acabada, La Sebastiana en Valparaíso, y trabaja en la reforma de sus pequeños espacios interiores, donde solo cabía adaptar su interior a los gustos de su morador y llenarlos de objetos personales. En un tiempo tan dilatado, hubo años en los que se solapaban las obras de las casas; la diversión consistía en ir creando espacios para vivir, para guardar sus objetos queridos, lugares para escribir, para compartir con amigos.

La compra del paraje de Cantalao representa un salto cualitativo en el ejercicio de creación de espacios. Neruda pretendía construir en este paraje su Fundación. Soñaba con un lugar de encuentro para artistas, escritores y científicos. Tuvo varias ideas para el lugar, la última de ellas la de construir un edificio unitario que permitiera la realización de seminarios, exposiciones y convenciones, agregando un centro de "estudio del mar" con un acuario. Si bien no llegó a construir este edificio, hubo muchas reuniones entre Neruda y arquitectos en las que se discutieron las propuestas y deseos del poeta.

Por último, inició la construcción de una última casa, La Manquel, con una planta orgánica muy singular, que repite muchos detalles, espacios y prioridades de sus otras casas y que no llegó a terminar porque le sobrevino la muerte. Nos preguntamos, ¿hubiese seguido construyendo el poeta-constructor de haber tenido más tiempo?

3) La Red propuesta pretende ser un instrumento útil para establecer vínculos entre los distintos elementos patrimoniales incluidos al margen de su naturaleza (casas, paraje, ruinas) y dentro de un paisaje que contribuye a la forja de la identidad: identidad cultural e identidad nacional. Los vínculos vienen constituidos por el propio personaje y su obra.

4) Todos los elementos que forman la Red poseen una serie de valores objetivos y subjetivos particulares mediante los que hemos justificado su elección en los apartados anteriores. El estudio de los valores subjetivos intangibles generales que hemos reconocido para los siete elementos refuerza la comprensión de los valores objetivos tangibles que se encuentran directamente asociados a la conservación tradicional del patrimonio. Hablamos de unos valores subjetivos como el simbólico, social o de identidad que contribuirán a identificar y explicar el significado de la Red en su conjunto. Esta realidad es especialmente importante para adjudicar a la Red un valor superior a la suma de los elementos que la constituyen y que le confiere su sentido.

5) La Red tiene un valor de conjunto, al ofrecer una serie sustantiva de características y valores compartidos.

6) En la Red hay que tener en cuenta no solo el patrimonio tangible sino también el intangible. Como patrimonio tangible está toda la riqueza patrimonial: casas, tres de ellas Monumentos Históricos Nacionales, así como el paraje como paisaje cultural y valor ecológico; pero no podemos olvidarnos del valor intangible: la Red como vehículo para la difusión de las ideas sobre arquitectura, creación de espacios y formas de habitar de Neruda, su obra construida como un plan de ejecución para su propia vida, el hacer y deshacer como modo de vida.

7) La definición de la Red podría ser: *"lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la Naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, arquitectónico, social o antropológico, simbólico y de identidad"*.

8) Resulta fundamental proteger el patrimonio mueble, es decir, todos los objetos de las casas para entender el valor del continente: *"la casa"* inseparable de su contenido, y viceversa.

9) Esta figura de protección de dimensión territorial estaría además encaminada a evitar el impacto negativo que diversas actividades permitidas puedan provocar sobre el patrimonio cultural de Neruda.

10) Habría que redactar instrucciones particulares al objeto de concretar las obligaciones generales previstas para los propietarios, titulares de derechos o simples poseedores de los elementos que conforman la Red de casas y lugares como patrimonio conjunto.

CONCLUSIONES

*"Tal vez lo esencial de toda investigación valiosa es que permita pensar... más allá de que se coincida con todas o con ninguna de sus conclusiones, permite pensar en múltiples direcciones".*⁸²⁸

⁸²⁸ BUCH, Alfonso: Sociólogo (UBA), doctor en Filosofía y Letras (UAM) y docente de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

La presente tesis se articula sobre tres afirmaciones principales:

- (1) A lo largo del siglo XX se ha producido una modificación del concepto de valor patrimonial que ha traído consigo una ampliación del rango de valores reconocidos; dicha ampliación ha supuesto un desplazamiento desde el polo objetivo del valorar (el objeto valorado) a su polo subjetivo (el sujeto que valora). Ello ha dado lugar a un incremento paralelo tanto de los bienes objeto de valoración como de las personas o instituciones que participan en ese proceso por el que un bien sin más deviene un bien valioso.
- (2) Consecuencia de este realce del polo subjetivo del valorar ha sido el protagonismo adquirido por el valor de identidad. Se ha constatado, en efecto, que un individuo, una comunidad, una nación, adquieren y consolidan su identidad gracias sobre todo a aquello que valoran. Al valorar un objeto, por ejemplo un bien patrimonial, el individuo o la comunidad descubren quiénes son, pues en el proceso del valorar intervienen todas las potencias del sujeto que valora: no sólo sus facultades intelectuales, sino también las sentimentales y afectivas. Uno acaba por identificarse más con aquello que considera valioso que con aquello que considera verdadero, pues la verdad reclama solo la aquiescencia de nuestro intelecto, mientras que el bien o la belleza nos movilizan por entero.
- (3) Al centrar nuestra investigación concretamente sobre las casas que Pablo Neruda adquirió en Chile (y que modeló y remodeló hasta el fin de sus días), hemos descubierto, casi de propina, un nuevo valor que añadir a la lista de los ya descubiertos por la investigación reciente. Se trata de un valor para el que aún no hemos encontrado nombre adecuado, pues se halla presente en pocas construcciones. Ello es así porque no resulta frecuente que un poeta y un amante (y práctico) de la arquitectura convivan juntos bajo una misma piel. Este es el caso de Pablo Neruda. Su obra construida corre paralela a su obra escrita: el mismo proceso de tejer y destejer que utilizaba en sus poemas, lo aplicaba a sus casas, que son así, de algún modo, casas-poema susceptibles de adquirir un “valor poético” (como lo denominaremos provisionalmente a la espera de otra acuñación más afortunada).

Veamos ahora más detenidamente estos tres elementos.

Evolución del concepto de valor

El último siglo ha sido testigo de una enorme ampliación del corpus de valores susceptibles de ser atribuidos a los diversos bienes que integran el patrimonio cultural. Por lo que se refiere más concretamente al patrimonio arquitectónico –objeto de esta tesis– se ha pasado de una visión “minimalista”, todavía dominante a comienzos del siglo XX y conforme a la cual el único valor reconocido a un bien era el estrictamente formal, a una situación en la que el abanico de valores adjudicados al mismo se ha desplegado de un modo considerable. Esta proliferación de valores ha arrastrado consigo una doble ampliación: la del sujeto que valora y la del objeto valorado. Por lo que respecta al primero, hoy en día cualquier persona física (entendidos o particulares sin especial formación), Estado, ayuntamientos u otros organismos oficiales, pueden proponer la declaración de un inmueble que consideren digno de protección. Por lo que se refiere al objeto, hace tiempo que los bienes protegidos han dejado de ser catedrales, iglesias o castillos para incluir en su nómina elementos tales como barrios populares, danzas o –por poner un ejemplo pintoresco– carteles publicitarios como el de los toros de Osborne.

Pensamos que esta proliferación de valores patrimoniales, de sujetos que valoran y de bienes valorados encuentra su más profunda razón de ser en la ampliación de la base popular que contribuye a legitimar con su voto los actuales estados democráticos. Ya no es una minoría no elegida y provista de un determinado canon supuestamente objetivo (aunque sujeto a todo tipo de sesgos) la que, con un toque de su varita mágica, convierte en valiosos y dignos de protección determinados elementos del patrimonio conjunto. Por su propia constitución, un Estado democrático debe ser sensible a las demandas de una ciudadanía cada vez más consciente de sus derechos y del poder que tiene para influir en la agenda del gobierno; también, por supuesto, en aquella hoja de la agenda referida al patrimonio común sobre el que cimienta la nación su propia conciencia de identidad.

Pero no seamos ingenuos. No existe, por desgracia, una traducción directa entre las demandas manifestadas por la ciudadanía con relación a su patrimonio y la protección dispensada al mismo por parte del Estado. Justamente la hipótesis principal que impulsa la investigación de Salim Contreras, a quien hemos citado reiteradamente a lo largo de este trabajo, es demostrar que el desarrollo del concepto de patrimonio en Chile y la manera de valorarlo ha sido distorsionado a menudo por la actuación de unas élites no elegidas que influyen abierta o subrepticamente sobre el poder del Estado.

Solo una democracia ideal (y, por desgracia, irreal) que actuara conforme a un proceso de deliberación transparente y abierto a todos sería capaz de transformar sin adulteraciones el *input* proporcionado por las demandas ciudadanas acerca del patrimonio en el *output* de una normativa ajustada a las mismas. Obviamente ninguna democracia se encuentra hoy a la altura de tal exigencia, no sola la chilena. Pero puede decirse que frente a la sociedad imperfectamente democrática de comienzos del siglo XX (en la que el sufragio censitario era aún la norma), la atención del Estado a lo reclamado por la ciudadanía funciona hoy al menos como un desiderátum cuyo incumplimiento hace recaer toda la carga de la prueba sobre quien de tal modo se ve tentado a incumplirlo.

Si elevamos un poco el nivel de abstracción sobre lo hasta ahora dicho, constatamos que este incremento en la base de quienes valoran (así como de los valores y de los propios objetos valorados) ha supuesto, ya a un nivel doctrinal, un vuelco desde una concepción objetivista de los valores a otra de sabor más subjetivista. Conforme a la primera familia de teorías, el valor de un bien se encuentra, por así decirlo, inscrito en la esencia misma de ese bien, de modo que la persona que valora (generalmente, un experto) lo único que hace es descubrir algo que ya estaba ahí presente. Sucede lo que en el plano cognoscitivo ilustraba Platón con su mito de la caverna: el sabio descubre la esencia verdadera de la cual los objetos sensibles no son sino pálidos reflejos, mientras que el vulgo habita un mundo de sombras en el que choca contra las distorsiones provocadas por el mal uso de su inteligencia. Este realismo "ingenuo", dominante en la filosofía por lo menos hasta la revuelta nominalista del siglo XIV, dejó paso poco a poco a una filosofía de la conciencia conforme a la cual es el sujeto quien moldea con sus categorías una realidad de otro modo incognoscible. En el ámbito de la axiología esto se tradujo en una exaltación del poder del sujeto para juzgar desde sí mismo lo que es o no es valioso y, por lo tanto, en una afirmación de que los valores objetivos no existen, o son (conforme a la postura marxista) meras patrañas ideadas por las clases dominantes para sujetar mejor a las dominadas. Para esta familia de teorías subjetivistas, el sujeto no descubre los valores, sino que los crea.

No parece arriesgado suponer que el mismo proceso que condujo –en el plano político– desde una aristocracia minoritaria hasta una democracia cada vez más inclusiva, es el mismo que ha llevado desde una concepción objetivista de los valores (captados únicamente por la inteligencia de una minoría selecta, poseedora de las claves necesarias para hacerlo) a otra subjetivista en la que todos pueden manifestar, mediante el uso del intelecto o de las emociones, aquello que consideran valioso. Ello ha supuesto, como dijimos al principio, una extensión del corpus de valores. En el ámbito patrimonial, junto al valor formal, distinguimos ahora muchos otros: el valor simbólico, el valor social, el etnológico, el de uso, el tipológico, el histórico, el económico, el paisajístico o ambiental, el urbanístico y, como veremos ahora con más detalle, el valor de identidad.

¿Cómo nos hemos acercado al concepto de valor en esta investigación? El estudio de un caso tan particular como el de las casas de Pablo Neruda en Chile nos ha llevado a replantearnos los conceptos básicos que utilizamos en el estudio del patrimonio (valor, identidad, etc.), o por lo menos, a actualizar algunos de sus significados. Comenzamos esta investigación con una pregunta sobre la suerte corrida por tres de las casas del poeta, concretamente por las que han sido ya declaradas por la legislación chilena "Monumentos Nacionales", circunstancia que ha permitido que al día de hoy se mantengan en condiciones óptimas, gracias a una adecuada protección y a una gestión destinada a velar por muchos de sus valores. Hemos dicho ya que en la actualidad cualquier persona física (entendidos o particulares sin especial formación), Estado, ayuntamientos u otros organismos oficiales pueden proponer la declaración de un inmueble que consideren digno de protección; también será la valoración de otras personas u organismos la que decida en parte su futuro. A lo largo de este texto hemos evidenciado que cuanto mayor sea la cualificación de las personas que intervienen en la valoración de un bien patrimonial o en la decisión de qué elementos son dignos de protección (entre ellas, los arquitectos⁸²⁹), mayor será (más

⁸²⁹ Aunque no pretendemos alargarnos con este tema, queríamos aclarar que cuando hablamos de personas preparadas, nos referimos no solo a personas con conocimiento culturales e históricos, o profesionales, sino también a todas aquellas personas que tengan sensibilidad frente al patrimonio, entre ellas los arquitectos.

Taut explicó, con motivo de sus críticas a la arquitectura individualista, que "*las cuestiones del gusto son cuestiones sociales*", es decir, que el gusto se construye en el seno de determinadas condiciones económicas y sociales. Dice que la tarea del arquitecto consiste, por tanto, en educar a las personas estéticamente a través del buen uso, por ejemplo, de una determinada vivienda, y con ello, al mismo tiempo, "*conducirle a una mejor inserción en su entorno y en sus relaciones mutuas*". Si el arquitecto cumple esta función "*ética y social*", entonces la arquitectura se convertirá en "*creación de nuevas formas sociales*".

TAUT, Bruno: "Die neue Baukunst in Europa und Amerika", Stuttgart 1929, 2ª edición Stuttgart, año desconocido, Pág. 7.

El arquitecto más importante relacionado con la vida y obra de Neruda fue el catalán Germán Rodríguez Arias. Será con la intervención en las propuestas de las casas, sus gustos implantados en su arquitectura traída de Ibiza, con su enseñanza estética,

justo también, y más democrático, en la medida en que tales especialistas se hagan cargo del sentir mayoritario) el patrimonio que dejemos a las generaciones venideras. Pero también hemos evidenciado que hay que contar con que las diferencias conceptuales y de criterio y, en especial, de "*sensibilidad*", por parte de las diferentes personas y culturas implicadas en el reconocimiento del patrimonio, generen – sobre todo en cuanto a los valores subjetivos atribuidos al mismo– apreciaciones muy diversas. Se produce así en la valoración del patrimonio una compleja trama formada por hilos tan dispares como son el diverso grado de conocimiento histórico y cultural de las personas que intervienen en su reconocimiento, el nivel de integración del bien en su entorno social y la sensibilidad de los individuos o grupos que los estudien o contemplen. Los arquitectos se encuentran también entre las personas que intervienen en la valoración de los inmuebles, junto con un gran grupo de profesionales relacionados con la arquitectura, el patrimonio y las artes. Estas personas forman parte además de unos organismos oficiales o de un Estado con poder para trazar muchas veces una "*línea valorativa*" específica sobre el patrimonio.

Hemos explorado en los primeros capítulos el cambio en el significado de palabras como "*valor*", "*patrimonio*", "*protección*" "*gestión*" e "*identidad*", y las diversas y complejas relaciones establecidas a lo largo de la historia entre esos conceptos, haciendo hincapié en las palabras "*valor*" y "*valoración*". Contamos en la introducción que cuando intentamos contestar a la pregunta de por qué no se declaró también como Monumento Histórico Nacional la casa Michoacán y si acaso no cuenta dicha casa también con valores interesantes que justificaran su protección, sobrevino la discusión sobre los distintos métodos o maneras de valorar patrimonialmente un inmueble, ya que –no lo olvidemos– la valoración es el paso previo e imprescindible para justificar su protección, es decir, para saber qué conservar del mismo y cómo conseguir que las personas se identifiquen con él. Solo así, según hemos entendido en esta investigación, tiene sentido perpetuar un bien para que forme parte de la identidad cultural de un pueblo o de la memoria de una nación.

El recorrido realizado para aclarar qué son los valores, con qué criterio valoramos un bien y qué valores hemos de considerar, nos ha llevado a la conclusión de que el estudio de los valores en la arquitectura es una tarea aun irrealizada, al menos en el ámbito específico de la arquitectura. Tampoco parece posible, por desgracia, llegar a un consenso de valores ideales capaz de justificar la protección de un bien a corto plazo. Lo que sí podemos afirmar es que, una vez propuesto un objeto por parte de cualquier interesado para su valoración, será responsabilidad del profesional o intelectual en el ámbito arquitectónico el desentrañar los hilos que entretejen las consideraciones valorativas que permeen, a veces de un modo inconsciente, la sociedad en su conjunto; debe ser él quien investigue lo que la sociedad espera y necesita de su patrimonio; debe ser él quien evidencie la cualificación estética de una obra y quien señale la relación entre dicha obra y el poder (económico-político) desde el cual se impone un supuesto sistema de valoración social muy a menudo hurtado por completo a la deliberación democrática.

Para contribuir a la búsqueda de las consideraciones valorativas que ha de adoptar la sociedad en su conjunto respecto de un objeto, hemos planteado una determinada metodología al hilo de los ejemplos de las casas de Neruda protegidas por la legislación chilena, lo que atañe directamente al patrimonio construido incluido en lo que conocemos como patrimonio cultural. El punto de partida de la metodología es el de una persona o sujeto valorando un objeto valioso. Después de discurrir por la metodología propuesta, llegamos a la conclusión que cualquier método concreto utilizado para valorar el patrimonio adolecerá de una significativa diversidad de respuestas y orientaciones, lo que nos impide hablar de una práctica homogénea, común o de consenso. En esta investigación hemos intentado acotar, sin embargo, tres conceptos definitorios de lo arquitectónico que deberían servir de patrón de análisis cuando valoremos un objeto o un bien. Se trata de una especie de mínimo común denominador relativo a los elementos que integran el patrimonio cultural y que aspiran a facilitar el encuentro entre posturas valorativas normalmente enfrentadas entre sí:

- En todo bien patrimonial debe considerarse la evolución de su materialidad y de su forma, requisito indispensable para poder "*leer*" e interpretar el objeto, lo que implica el reconocimiento de unos valores que residen en la esencia del propio objeto o de su arquitectura. Esto se consigue gracias a la búsqueda de valores objetivos como el valor histórico, el arquitectónico o el estético;

- Todo bien patrimonial guarda una relación íntima con su entorno, sea ciudad, casco histórico o naturaleza, vinculación que permite valorar el modo en que el bien en cuestión ha mantenido (o transformado, o destruido) su relación con dicho entorno, así como el modo en que lo ha incorporado o no a sus espacios interiores. Esto se consigue mediante el reconocimiento del valor paisajístico o ambiental y del valor urbanístico.
- Por último, todo bien patrimonial mantiene, como no podía ser de otro modo, una relación estrecha con su propia sociedad, con la comunidad a la que pertenece. Dicho reconocimiento se consigue mediante la búsqueda permanente de los valores de identidad, social o antropológico, y de valores simbólicos.

Los valores estéticos de bienes concretos a los que hemos hecho referencia nos inducen a considerar las dos posturas ya expuestas: a) subjetivista: que considera desde una perspectiva empírica que el agrado de tal o cual inmueble se funda en la realidad existencial del sujeto cognoscente, en su percepción y particular proceso de asimilación del entorno; b) objetivista: que considera que el valor de ciertas cosas (en este caso, de los objetos arquitectónicos) reside en ciertas propiedades inscritas en la esencia de esas mismas cosas. Ante esta disyuntiva, hemos concluido que los valores (los valores estéticos, en este caso), no son inmutables, no poseen una jerarquía fija, sino que deben ser revisados regularmente de modo que sumen todos en el cómputo final. Tales valores derivan de un contrato o código social de valoración (pues atribuimos valor a las cosas, situaciones o conductas de acuerdo a marcos sociales determinados), si bien a la luz de ciertas cualidades intrínsecas de sus depositarios que les vienen otorgadas por su propia existencia material, al menos en el caso de la arquitectura.

Como conclusión, podemos afirmar que el valor patrimonial de un bien está relacionado no solo con el objeto en sí (como material) sino, sobre todo, con el valor que le otorgan las personas que lo identifican como tal, y con su relación permanente con la sociedad. En los ejemplos expuestos hemos pasado de unas casas (las de Neruda) casi desconocidas en los años 90 a una obra construida con la que las personas empiezan a identificarse, gracias a una relación de valoración positiva surgida entre unos grupos con el patrimonio construido de Neruda, lo que ha aumentado sin lugar a dudas su valor patrimonial.

Cada Monumento (casa) de los que hemos hablado posee una especial significación. Se trata en primer lugar de un documento histórico que atestigua los avatares sufridos a lo largo de su vida, de sus ampliaciones, reformas, abandonos y, en algunos casos, posterior ruina. También es portador de una determinada expresión artística ligada a su materialidad, que muestra unas características en el hacer arquitectónico del poeta que resulta común a todas sus casas. De igual modo, la comunidad a la que pertenece le atribuye un valor simbólico en base a su aprecio como objeto arquitectónico. Por tanto, la concreción de los valores que han de ser reconocidos deviene un proceso de la mayor importancia. Pero además, la manera de valorar el patrimonio que hemos descrito se halla muy ligada a la importancia de la experiencia sentimental o visión individual de quien contempla el inmueble: lo que hemos llamado *el valor de identidad de un bien*. La idea del valor que hemos llamado *identidad del bien* nos ha servido, a lo largo de un extenso periodo de la historia de Chile, para evaluar unos bienes, más concretamente unas casas, a fin de reconocer su amplio valor patrimonial y que lleguen, de ese modo, a formar parte de la identidad cultural. Al final del discurso sostenemos que los valores recurren tanto a la experiencia subjetiva (emociones, deseos, sentimientos) como al nivel más objetivo del hombre, a su inteligencia y lenguaje; por lo tanto, a su totalidad.

Las teorías y definiciones sobre el valor que hemos expuesto pretendían generar la posibilidad de discusión y debate, y justificar la tabla de valores propuesta. Repasaremos ahora brevemente sus puntos principales para poder cerrar un argumento, lo más preciso posible, sobre de qué modo abordamos en esta investigación al valor y la valoración en sí, tras las reflexiones estudiadas. Partimos de Riegl, el primero que analiza en 1903 la conservación de los monumentos antiguos con una teoría de la conservación de los valores. Mantiene una teoría que engloba desde el valor rememorativo (que considera el monumento como un objeto creado para mantener ciertas hazañas vivas en las nuevas generaciones) hasta los valores de contemporaneidad.⁸³⁰ El autor argentino Frondizzi, por su parte, expone en su libro "*¿Qué son los valores?*" una nueva teoría que se aproxima, si no a la solución, si al menos a un planteamiento más actual y acertado del problema del valor, y que hemos compartido al

⁸³⁰ Recordemos lo que proponía Riegl al inicio de esta investigación págs.65-66.

desarrollar la hipótesis de esta investigación. La definición de Frondizi concluía que el valor es una cualidad estructural que tiene existencia y sentido en situaciones concretas.

Después de un recorrido por más definiciones sobre el "valor" puestas en circulación en congresos y convenciones de organismos nacionales o internacionales, y que siguen profundizando en la búsqueda de un significado más amplio sobre el "valor" y de cómo valorar un bien, manifestamos en esta investigación que seguimos siendo deudores de autores como Riegl y Frondizi, aunque a día de hoy puedan completarse sus aportaciones teóricas con conclusiones sacadas de la experiencia a lo largo de un periodo dilatado de tiempo. Una de esas aportaciones es la que atiende, profundiza y mejora la relación entre el objeto o bien que se valora y las personas que lo observan y valoran. La percepción humana del valor, y concretamente del valor del patrimonio cultural, se modifica en el tiempo; de ahí la necesidad conocer y reconocer todos los valores (los existentes, los ausentes, los constantes), sin desvirtuarlos ni mitificarlos. Debemos ser claros para que los testimonios del pasado sean reconocidos y valorados, para descubrir también en ellos el paso del tiempo, de modo que nos proporcionen una fuente de identidad personal y colectiva.

Así pues, la manera de valorar el patrimonio en nuestros días debe estar muy ligada a la importancia de la experiencia sentimental o visión individual de quien contempla el objeto, y a lo que hemos llamado *valor de identidad de un bien*. Ahora bien, valoramos y conservamos el patrimonio, pero ¿para quién lo conservamos? ¿Para los técnicos: historiadores, arquitectos, arqueólogos, médicos, etc.? ¿Para los políticos? ¿Para la sociedad? Por lo que se refiere a esta última: ¿Para la sociedad de hoy?, ¿Para la de mañana? Hay que profundizar en el conocimiento de esas nuevas sociedades o comunidades siempre cambiantes que demandan nuevos símbolos, nuevas arquitecturas, nuevas emociones para entender su patrimonio e identificarse con él. Tradicionalmente la decisión de lo que era patrimonial se generaba a través de un proceso que partía del interés de ciertos profesionales y que la autoridad refrendaba, sin que la opinión ciudadana participara en él activamente. En las últimas décadas, sin embargo, las comunidades se han involucrado cada vez más, reclamando primero la protección de los bienes patrimoniales, pero exigiendo también participar en cómo tales bienes tienen que ser protegidos, conservados y administrados.

Si el objetivo último de la protección del patrimonio es conservarlo para futuras generaciones, hay que contar inevitablemente con la participación de la sociedad, con las comunidades, con las personas interesadas en conseguir este propósito. Cuanto mayor sea la identificación de un pueblo o sociedad con su patrimonio, mayor será su interés en él, más factibles serán su mantenimiento, su conservación, su gestión y difusión. Será necesario trabajar y profundizar más en el valor de identidad de un objeto como factor determinante al que recurrir cuando deseemos proteger un inmueble con el que la sociedad llegue a identificarse por un periodo largo o indefinido. Si no avanzamos en este objetivo, es decir, si no somos capaces de "humanizar" los valores, mantendremos un patrimonio protegido pero muerto, ajeno a las necesidades de la sociedad. Sobre este tema Ortega y Gasset, en su libro *"El tema de nuestro tiempo"*, escribió que *"los valores de la cultura no han muerto, pero sí han variado de rango. En toda perspectiva, cuando se introduce un nuevo término, cambia la jerarquía de los demás. Del mismo modo, en el sistema espontáneo de valoraciones que el hombre nuevo trae consigo, que el hombre nuevo es, a aparecido un nuevo valor "lo vital"... La época anterior a la nuestra se entregaba de una manera exclusiva y unilateral a la estimación de la cultura, olvidando la vida..."*⁸³¹

En el caso concreto que hemos estudiado, la relación que las personas han establecido a lo largo del tiempo con la obra construida de Neruda, puede decirse que ha sido bastante singular. Tras la muerte del poeta, en un primer momento, el desconocimiento de su obra por la sociedad en general fue evidente. Se conocía y apreciaba a un Neruda con una obra literaria ejemplar; pero se sabía poco de sus otras aficiones del poeta. Las personas más cercanas a él, sus amigos y su última mujer, Matilde, hicieron grandes esfuerzos por que se mantuvieran físicamente sus casas, que ya habían sido arrasadas con la entrada de la dictadura en Chile. Gracias a la gestión de la Fundación Neruda se recuperan y rehabilitan las casas que empiezan a funcionar como casas-museo en los años 90, con poca asistencia de público en un principio. También gracias a Delia, segunda mujer de Neruda, se conserva la casa Michoacán. Empieza a conocerse poco a poco a un Neruda que suma a su obra literaria su obra construida. No sin dificultad, se ha intentado vincular dichas casas con su entorno más cercano, con sus barrios, con las personas que viven y disfrutan de los entramados urbanos próximos a las casas. Todos los valores reconocidos en las casas han propiciado un mejor entendimiento del personaje Neruda. Hemos reconocido finalmente unos valores en

⁸³¹ ORTEGA Y GASSET, José: "El tema de nuestro tiempo", Calpe, Madrid, 1923: Pág. 140.

las casas construidas por el poeta, desde el derivado de su vida transcurrida en ellas como viviendas particulares hasta el procedente de su conversión hoy en casas-museo, valores que deben ser ampliados y revisados constantemente en un proceso tan dinámico como el que condujo al poeta a hacer y rehacer sus casas sin otro punto final que el de su propia muerte.

Sobre el patrimonio cultural y su vinculación con la identidad cultural

La cultura, en este sentido lato tematizado por la moderna Antropología (y recogido, por ejemplo, en la definición establecida por la Conferencia Mundial de la Unesco de México de 1982, que mencionamos en la parte I de este trabajo), ha sido uno de los cimientos básicos –además del poder económico o del puro uso de la fuerza– sobre el que los modernos Estados nacionales han apoyado su estructura. En unos tiempos globalizados como los nuestros, en los que los avances tecnológicos y los medios de comunicación de masas tienden a uniformizar el planeta en un grado hasta ahora desconocido (aun cuando ya entrevisto por Marshall McLuhan hace medio siglo en su “aldea global”), la cultura se ha convertido no ya en una de las señas de identidad del Estado nacional, sino prácticamente en el único elemento aglutinador de quienes cohabitan (y pretenden convivir) entre sus fronteras. De igual modo, aquellos que buscan desgajarse de una unidad política en la que no se sienten reconocidos, apelan a la cultura común –y a su principal vehículo: un lenguaje propio– para movilizar a la ciudadanía en pos de sus pretensiones secesionistas.

La cultura es hoy, pues, el principal elemento con el que un pueblo forja su sentimiento de identidad. Dentro de ella, el patrimonio cultural, en cuanto depósito de valores que han quedado “atrapados”, por así decir, dentro de los bienes que lo integran, representa quizás su ingrediente más relevante y perdurable. De ahí que la puesta en valor de las costumbres, de la arquitectura, los rituales, las técnicas, las artes y demás elementos que integran cada cultura se convierta en referencia identitaria inapelable. Esta apropiación social por parte de las comunidades ha dado mayor fondo y amplitud al concepto de patrimonio cultural, el cual, sin alejarse de su componente originario que mira al pasado, lo vincula a la esencia misma de la identidad de cada comunidad o pueblo, de modo que su identificación y protección pase por un proceso simbólico de apropiación colectiva, denominado “patrimonialización”, que involucra tanto a las instituciones privadas como a las públicas (estatales o locales), así como a la sociedad en su conjunto.

Pero así como los individuos sufren a veces problemas de identidad que, si no se resuelven adecuadamente, degeneran en procesos patológicos, también las comunidades deben solventar sus propias dificultades a la hora de establecer una identidad que sea plenamente representativa de todos los grupos y estratos que las conforman. La identidad cultural no viene dada de un modo natural (como el clima o la orografía), sino que ha de construirse. Ahora bien, en este proceso de formación no todos los grupos o estratos hacen oír sus voces con el mismo grado de intensidad. De ahí que pocas veces logre articularse una identidad comprehensiva para todos ellos. Es por este motivo por el que autores como García Canclini propugnan un modelo participacionista de conceptualización del patrimonio, conforme al cual *“la selección de lo que se preserva y la manera de hacerlo debe decidirse a través de un proceso democrático en el que intervengan los interesados y en el que se consideren sus hábitos y opiniones”*.

No es posible imponer una identidad a través del reconocimiento de una parte del patrimonio si ese reconocimiento solo es fruto de la decisión de un grupo determinado. Por poner un ejemplo actual y polémico: el Valle de los Caídos solo fue símbolo de la identidad de la nación española mientras perduraron los detentadores del poder que de un modo imperativo trataron de establecerlo como tal. Con el surgimiento de la democracia pocos fueron los ciudadanos que se sintieron representados por esa arquitectura. Igual que una personalidad patológica se sostiene a veces sobre un elemento aislado (una fobia, una manía) que invade la totalidad del sujeto, una nación establece una *“mala identidad”* cuando esta no es el fruto de un consenso democrático, de una transacción entre las distintas partes que integran la colectividad, sino decisión autoritaria de una minoría. Solo a través del diálogo y del consenso el mero cohabitar (en el interior de unas fronteras) podrá dejar paso a un auténtico convivir. Sobre este tema concreto para Chile, comenta Angel Cabeza Monteiro que a lo largo del siglo XX, tanto en las distintas legislaciones nacionales chilenas como en los acuerdos o cartas internacionales, tras varios cambios en su significado, se ha llegado al consenso de que el patrimonio cultural, en toda su diversidad, es importante de conservar al menos por las siguientes razones: *“a) por ser el producto de diferentes tradiciones culturales*

*e históricas que expresan la diversidad de nuestra tierra y su gente; b) porque la diversidad cultural enriquece la visión de mundo, aumenta la creatividad y permite valorar mejor la realidad; c) porque proporciona bienes de valor artístico y simbólico; d) debido a que permite rescatar y potenciar las capacidades adaptativas de cada sociedad; e) contribuye a mejorar la calidad de vida; f) facilita la identidad de la gente con su pasado y con un proyecto de futuro compartido; g) porque posee un valor económico que bien utilizado puede generar oportunidades y beneficios tanto privados como públicos”.*⁸³²

El patrimonio cultural posee así la característica de ser no solo un testimonio del pasado, sino también de dar cuenta del proceso de mestizaje y cambio permanente con el que se construyen nuestras sociedades. La valoración, protección y conservación del patrimonio se ha convertido de este modo en tema central para las sociedades actuales. Se ha ampliado el rango de valores y significados que atribuimos a los bienes patrimoniales; ha variado la amplitud y escala de los objetos así conceptuados; se ha afirmado el derecho de otros grupos a valorar lo que es o no patrimonio; ha aumentado la participación de las comunidades que demandan su protección y uso. Ha cambiado así la consciencia de las comunidades respecto de su patrimonio, haciéndose conscientes de que este les proporciona nuevos sentidos de pertenencia e identidad en un mundo que cambia cada vez más rápido.

Las casas de Neruda, su patrimonio, constituyen un ejemplo de patrimonio cultural, claro testimonio del pasado, que abarca un periodo largo de tiempo (1938-2015), y cuyos valores y significados atribuidos van en aumento. Existe un claro interés de la sociedad en *participar* de una manera más activa en las decisiones sobre su patrimonio. Se fortalece la conciencia de identidad entre la comunidad y esa obra construida que percibe cada vez más como una parte de sí misma.

Desde nuestra visión, la herencia cultural de Neruda (que cada individuo integrante de la sociedad recibe en un concreto momento histórico), a la vez que se consolida como propia de su grupo de pertenencia, continúa siempre abierta a nuevas experiencias culturales, en un continuo proceso de acumulación y selección de lo considerado importante para el grupo. Este proceso recoge el amplio valor patrimonial y el creciente valor de identidad de la obra del poeta. Justamente, el objetivo de la propuesta final de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto pretende ser un aporte como experiencia cultural al grupo o sociedad de la que brota esa misma red.

Pero si existe acuerdo general sobre la importancia del patrimonio en las sociedades actuales y en que el abanico de bienes protegidos es cada vez más amplio, continúan existiendo los mismos desafíos centrales que hace más de un siglo: ¿Cómo conseguirlo? ¿Cómo lograr que todos (o la mayor parte de) los componentes de una sociedad vean en un determinado elemento patrimonial algo con lo que identificarse? ¿Están nuestras sociedades demasiado fracturadas para llegar a este consenso ideal? Pensemos en el caso de la obra construida de Neruda. Ser chileno es una identidad colectiva: nos habla de un territorio, de unas costumbres, de unas actitudes o modos, pero también de objetos como la Catedral de Santiago de Chile o la Isla de Pascua. Sin embargo, no todos los chilenos se identifican con la obra construida del poeta, pese a ser chilenos; por su parte, otros individuos extranjeros que forman parte de otras sociedades sí logran identificarse con ella. Una posible solución que aquí proponemos consiste en dotar a un elemento patrimonial del mayor número posible de significados. Siguiendo con el ejemplo de la obra construida de Neruda: si estas casas se caracterizaran no sólo por su vínculo a un personaje histórico adscrito a una determinada afiliación política (no compartida por todos), sino además por su relación con el entorno o el paisaje de la zona, o por su vínculo a la trama urbanística en la que se enclavan... ello supondría añadirles nuevas señas de identidad. De modo que si vinculáramos más señas entre sí, tal vez terminaríamos por crear una narrativa identitaria que llegara a establecer nuevos lazos con un mayor número de grupos o comunidades.

Patrimonio cultural e identidad cultural se hallan estrechamente relacionados: el patrimonio forma nexos de relación entre las personas, crea vínculos entre los diversos grupos identitarios, aporta razón a las identidades colectivas y ayuda también a crear nuevos significados y uniones en el mundo identitario de cada persona. Podríamos decir que son dos partes que se retroalimentan para formar un significado conjunto. Comenta el profesor Imanol Aguirre sobre el patrimonio individual: *"Todos tenemos un patrimonio personal, un cúmulo de vivencias que han ido marcando nuestra vida y que guardamos en forma*

⁸³² CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI". Tesis doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, España, 2015: Págs. 52-53.

*de objetos, de recuerdos o de sus representaciones (...). Un pequeño acervo que cuando se comparte en sus significados con el grupo humano de la familia configura el patrimonio familiar. Es por ello que enfatizo la idea de "compartir significados" porque no es patrimonio cultural la mera acumulación de los bienes patrimoniales de cada uno de los miembros que constituyen una familia, sino aquel conjunto de bienes con el que el colectivo familia se identifica".*⁸³³ Esa relación y comunicación entre lo individual y lo colectivo utiliza el canal patrimonial para hacer patente la capacidad de una cultura de formar sociedad, de comunicarse y dotar de sentido a través de todas sus manifestaciones (patrimonio individual + significados patrimonio cultural = patrimonio colectivo).

Pero sucede a veces que el objeto patrimonial se establece como seña identitaria a nivel colectivo y, sin embargo, las personas que integran esas comunidades no encuentran ese algo común en el patrimonio reconocido, es decir, descubren que esa seña no es consensuada, por lo que no se identifican con ella. Ejemplo de ello es la obra construida de Neruda. Ser chileno es una identidad colectiva: nos habla de un territorio, unas costumbres, unas actitudes o modos, pero también de objetos como la Catedral de Santiago de Chile o la Isla de Pascua. Sin embargo, no todos los chilenos se identifican con la obra construida del poeta pese a ser chilenos; por su parte, otros individuos extranjeros que forman parte de otras sociedades sí logran identificarse con este patrimonio. Pero si dotamos al objeto patrimonial de otros muchos significados, tal vez pueda establecer nuevas relaciones con otras señas de la identidad. Siguiendo con el ejemplo de la obra de Neruda: si las casas se caracterizan por su relación con el entorno, se vinculan con el paisaje de la zona, ello supone añadirles otra seña de identidad. De manera que si vinculamos más señas entre sí, crearemos una narrativa identitaria que puede llegar a establecer nuevos vínculos con mayor número de grupos o comunidades. En este proceso de vincular señas de identidad se encuentra a día de hoy la obra construida de Neruda.

El patrimonio que defendemos en esta investigación es, pues, el patrimonio como vínculo identitario entre personas: el patrimonio entendido como punto inicial para la unión entre personas vinculadas ya bajo una misma identidad, o como detonante en la construcción de nuevas identidades. De este modo, la unión de las experiencias personales con el patrimonio puede configurarse como base para la construcción de identidades colectivas. La razón última de la conservación del patrimonio respondería así a la necesidad de preservar los valores culturales históricos que identifican a un pueblo o a un conjunto social. Son los monumentos y los bienes culturales en general los que mejor identifican una sociedad, explican su trayectoria histórica y la hacen progresar. Y la cuestión de la identidad resulta (como la historia del mundo ha demostrado y muestra constantemente en la actualidad) fundamental para el desarrollo cultural humano.

Neruda en sus casas: El cuento de nunca acabar

Tal vez el sueño inconfesado de todo artista sea el de no acabar nunca ninguna de sus obras. Toda obra, abandonada a su propio impulso, deviene una tarea infinita. El pintor da la última pincelada a su lienzo con el regusto amargo de no haber terminado de reflejar aquello que deseaba. El novelista pone el punto final a su texto sabiendo que no lo ha dicho todo y, lo que es peor, que todo lo que ha dicho se podría haber dicho de otra manera distinta, seguramente más ajustada a lo que bullía en su interior. Si pudiera hacerlo, el artista se pasaría la vida entera corrigiendo. El cuento que pretende escribir sería, de veras, el cuento de nunca acabar. Si finalmente lo publica, o exhibe un cuadro en una galería, o vende una escultura, es porque la realidad (en forma de editorial, de cliente, de museo) le impone desde fuera un límite que él siempre considera arbitrario y, desde luego, precipitado; o porque él mismo, conocedor de su sino, se fija a sí mismo ese límite, sin el cual nunca terminaría nada.

Neruda fue artista por partida doble. Una de sus facetas, la de poeta, es la mundialmente conocida, y también la reconocida públicamente mediante la concesión, por ejemplo, del Premio Nobel de Literatura en 1971. La otra, la de amante y práctico de la arquitectura doméstica —aquella que desvelamos en este trabajo— casi nadie la conoce. Pero en ambas modalidades del construir desplegó ese afán imposible de colmar que aqueja a todo artista: el hacer y rehacer, el tocar y retocar... (en lo que Francisco González de Canales denomina "*una especie de estado crónico*"). El privilegio de Neruda es que en el ámbito estrictamente privado de su obra construida, en aquellas casas en las que habitó, y que modeló y

⁸³³ AGUIRRE, Imanol: "Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio", en V.V.A.A.: El acceso al patrimonio cultural. Retos y Debates. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2008: Pág. 100.

remodeló y pobló de objetos a lo largo de toda su vida, no hubo instancia externa ni interna capaz de poner fin a ese afán. Pudo por ello dar rienda suelta en ellas a lo que en sus libros hubo de reprimir debido a los apremios del editor o a la propia y elemental necesidad de conseguir su diario sustento.

En esta tesis se narran con detalle todas las remodelaciones y ampliaciones que hizo en las casas que el poeta habitó en Chile. Partiendo de esa especie de *"pie forzado"* que supusieron las preexistencias del solar o de las construcciones adquiridas (como un sonetista parte de una estructura prefijada en cuanto a metro y rima), todo lo demás fue libre recreación del artista. Cuando el inmueble no daba más de sí debido a los límites propios del solar (o a los de la física, pues le gustaban los terrenos escarpados), entonces su ejército de objetos adquiridos (mascarones, botellas, caracolas...) comenzaba a desplegarse por los interiores y exteriores de la casa: aumentaba su número con nuevas adquisiciones, o bien modificaba su configuración como altera el poeta el orden de las palabras en un hipérbaton. Desde esta perspectiva, la obra construida de Neruda resulta más definitoria de su condición de artista -de ese prurito que aqueja a quien nunca puede dar por concluso nada de lo ya comenzado- que su propia obra escrita, petrificada en los anaqueles de las librerías desde el momento mismo en que escapaba de las manos del editor. Fue esta última obra, la impresa, la que, como las casas habitadas por personas sin particulares pretensiones artísticas, quedó atrapada en sí misma desde el principio. Sus casas, en cambio, fueron su auténtico e interminable *"work in progress"* al que solo la muerte -ese editor insobornable- pudo poner fin.

Tal vez sea este el valor específico que la obra construida de Pablo Neruda aporta a ese acervo de valores de última generación que ha proliferado en las últimas décadas. Le llamaremos "valor poético", conscientes de lo inapropiado del término, o "proteico", por esa referencia al constante proceso de evolución, casi más propio de un organismo vivo que de una casa, de aquellos escasos inmuebles a los que tal valor puede aplicarse. De "valor poético" habla también Elena Mayorga, cuando afirma: "las casas de Neruda no poseen un valor estético-plástico, poseen en general un valor poético, es decir, se valora la manera en que Neruda hizo con la arquitectura, poesía".

Ahora bien, como toda obra artística, las casas de Neruda no son una creación libérrima, en el sentido de *"arbitraria"*. Quien no es artista piensa a menudo en este como en una especie de niño rabioso propenso a las pataletas si se coartan sus movimientos de algún modo. Nada más lejos de la realidad: todo artista fija sus propias limitaciones (o asume restricciones ajenas), sin las que no podría ni siquiera comenzar a trabajar, y sobre las cuales construye luego todo su rico juego de variaciones. Como dijo en una ocasión Raymond Queneau: *"El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora"*. En el caso de Neruda, como hemos visto a lo largo de este trabajo, esas reglas de las que ni podía ni quería escapar y que reprodujo de mil maneras en su obra construida cuentan todas con el sello indeleble (una especie de marca de agua) de la ciudad de Temuco, donde transcurrió su infancia. Igual que, al decir de Wordsworth, el niño es de algún modo el padre del hombre en el que se convierte, la arquitectura y el paisaje de Temuco operan en Neruda en el sentido de aquellas reglas mencionadas por Queneau. De ahí que todas sus casas las rememoren de diversos modos: en su materia (la madera); en su modo de dialogar con el paisaje o la trama urbana; en ese aire de provisionalidad, de campamento, carente de cualquier amago de idea-modelo; o en el valor concedido a los objetos: esos mismos objetos que -serruchos, botas, cucharas...- aparecían dibujados con toda ingenuidad en los carteles de las calles de Temuco.

Sobre la personalidad y la obra construida de Neruda

La definición de *"casa"* como suma de un espacio más la gente que la ocupa más los objetos que guarda es el punto de partida que hemos propuesto en este trabajo para entender el valor arquitectónico de las casas de Neruda. Su obra construida cae, pues, bajo la definición: *"casa = espacio + objetos + personas"*. Esto no hace más que reafirmar que la casa es para él algo vivo, una especie de organismo que responde a las inquietudes y necesidades de sus ocupantes y cambia, por tanto, al tiempo que ellos lo hacen. Acaban por convertirse, de algún modo, en el fiel autorretrato de sus habitantes. En el caso de Neruda este constante proceso regenerativo acaba solo con su muerte, acaecida en 1973.

Hemos utilizado como herramienta de trabajo un método que nos ha permitido considerar de modo simultáneo los valores subjetivos y objetivos presentes en cuatro casas. Con este método no sólo

hemos logrado establecer una tabla de valores bastante exhaustiva sino, sobre todo, destacar en ella la importancia del valor de identidad como elemento determinante, aunque cambiante, de un bien patrimonial. Es a este valor al que debemos recurrir cuando deseamos proteger, para luego conservar, un bien con el que pretendamos que la sociedad se identifique.

Tras ilustrar el valor histórico de las casas mediante la descripción cronológica de cada una de ellas, hemos establecido como segundo valor objetivo de las mismas el "*arquitectónico*", entrando de lleno en un estudio de sus aspectos formales, materiales y constructivos, y dialogando con posiciones doctrinales que sostienen, por ejemplo, que existe una "*arquitectura sin arquitectos*"; o que estiman pretencioso hablar en este caso de "*arquitectura*", y no solo de "*obra construida*"; o que se plantean si la importancia de estas casas radica únicamente en lo que representan. La arquitectura de Neruda mantiene un diálogo permanente con los usos, las funciones, las horas del día, las estaciones del año, en un ensayo vivo por liberarse de pre-conceptos, de rígidas geometrías, para permitir, en definitiva, que la obra sea aquello que debe ser. ¿Una arquitectura sin arquitectos?, ¿una arquitectura antropológica?, ¿una no arquitectura?, ¿una reivindicación de la arquitectura del lugar?, ¿una arquitectura donde "*lo arquitectónico*" pasa a un segundo plano para enfatizar con más fuerza los lugares, objetos, luces y sombras, con la personalidad de quien la habita, con sus sueños y obsesiones? Todo eso junto y bastante más.⁸³⁴

La obra construida de Neruda es arquitectura que gusta por la historia y vida de su morador; es arquitectura que seduce por su forma y su estética; es arquitectura que se protege y declara Monumento por la importancia de quien la habitó, quien contribuyó a su construcción y la llenó de objetos; es arquitectura que se protege por su valor y aporte a la arquitectura vernácula y local; arquitectura sin arquitecto; arquitectura sostenible; arquitectura simbólica; arquitectura útil como casa-museo.

Pero la arquitectura de Neruda nos habla también de algo básico: del hombre y de su lugar en el mundo, de cómo el hombre entiende el vivir: el vivir cerca de la naturaleza, en medio de y en armonía con ella. Comenta Francisco Milizia que, por muy precaria que sea, "*la casa*" es siempre obra del hombre. Supone un trabajo de construcción al que precede un proyecto mental, un pensamiento, un ejercicio lógico. Constituye, cuanto menos, un ensayo pragmático, un procedimiento de ensayo y error. Todo ello porque el hombre no se satisface con los albergues elementales; los aceptó "*en un principio*", pero cuando pudo erigir a su imitación un refugio propio, despreció aquellos.⁸³⁵ Señala Kant que ni siquiera si se encontrara en una isla deshabitada, se contentaría el hombre con una gruta: "*se construiría una cabaña suficientemente cómoda*".⁸³⁶ El arquitecto urbanista Steen Eiler Rasmussen señala que "*...a cierta edad, la mayoría de los niños tienen ganas de construir algún tipo de refugio. Puede ser una verdadera cueva excavada en un montículo, o una cabaña primitiva de groseras tablas. Pero a menudo no es más que un rincón escondido entre matorrales, una tienda hecha con una alfombra colgada entre dos sillas*". Según Rasmussen el hombre se distingue de los animales por el hecho de que su refugio varía según el clima y sus necesidades, y en que constantemente lo va perfeccionando.⁸³⁷ También Xavier Monteys y Pere Fuertes comentan en el libro "*Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*" que hay un origen de la casa que debemos buscar en la historia y otro en nuestra infancia. Ello revela, en cierto modo, que la construcción de la casa está arraigada en el ser humano desde la infancia, y de no ser por la acción del arquitecto, perseguiría su perfeccionamiento hasta construir la casa de un hombre adulto. Ejemplo de esta teoría es para nosotros la obra de Neruda en sus casas. Desde su infancia albergó ese deseo primordial de querer construirse una casa, siguió perfeccionando lo que buscaba a lo largo de toda su vida, se relacionó con arquitectos, constructores y maestro de obra... pero la relación con los arquitectos – junto a los que emprendió muchos proyectos – no tuvo un papel trascendental y decisivo en la búsqueda de su espacio personal, por lo que continuó solo con ese ejercicio íntimo de construir. Será cierto entonces, viendo este caso, que el hombre no es solo un animal que se refugia, sino que se hace una casa: tal mensaje parece estar inscrito en nuestro ADN.⁸³⁸

En la obra construida de Neruda encontramos características que se repiten, tendencias que con el tiempo va perfeccionando. Resumiremos a continuación algunas de ellas.

⁸³⁴ SBARRA, Alberto: Revista de la Facultad 47 al Fondo n °1, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP, Artículo "La Chascona el refugio del poeta", Chile, 1997: Págs. 52-55.

⁸³⁵ FRANCESCO, MILIZIA: "Arte de ver en las bellas artes del diseño", Valencia, 1992: Pág. 90.

⁸³⁶ KANT, Immanuel: "La crítica del juicio", Editorial Nacional, México, 1975: Pág. 162

⁸³⁷ RASMUSSEN, Steen Eiler: "Experiencia de la Arquitectura", Labor, Barcelona, 1974: Pág. 37.

⁸³⁸ MONTEYS, Xavier y FUERTES, Pere: "Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa", Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2005: Págs. 26-28.

No hay una idea-modelo en el hacer de Neruda, sino una serie de tácticas con las que va erigiendo sus casas y forjando sus espacios interiores de un modo casi escenográfico.⁸³⁹ No existe en él una idea preconcebida de casa, sino que esta crece conforme a las necesidades de su morador. Agrega siempre nuevas piezas como en un puzle infinito del que brotan espacios capaces de generar nuevos escenarios.

Inconscientemente su obra se halla cargada de referencias a su casa de Temuco. *"De ese paisaje quedó impregnada mi poesía. El mar, las montañas y los ríos de aquella región se quedaron enmarañados en mi alma. Sigue lloviendo dentro de mí, como hace setenta años en Temuco"*, escribió Neruda.

Su casa es objeto de veneración, de juego o, simplemente, es la vida misma: *"En mi casa he reunido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir. El niño que no juega no es un niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él y que le hará mucha falta. He edificado mi casa también como un juguete y juego con ella de la mañana a la noche"*. Y busca su casa soñada en cada obra que comienza.

Neruda fue coleccionista de objetos, de caracolas... pero también coleccionista de casas. Como todo buen coleccionista, sabía que una colección nunca debe cerrarse. Por eso la muerte le sorprendió coleccionando también casas; tenía en ese momento en construcción una última que no llegó a habitar en Lo Curro, Santiago: la Manquel. Pero no solo sus casas formaban una colección, sino que cada una de ellas cobijaba dentro muchas otras colecciones: aparece aquí la noción de arquitectura como contenedor de objetos. El proceso constructivo de las casas lo pensaba generalmente a partir de determinados objetos. La curiosidad por todos aquellos que coleccionó y guardó con cariño en cada una de sus casas procede de su infancia, de cómo entendió el mundo a través de aquellos ojos párvulos: de algún modo, guardó el mundo en cada espacio creado en sus casas. Y necesitaba muchos espacios para eso. Todo lo que él consideró importante de sus viajes, lo llevó consigo; en su mente, en sus escritos y también en los objetos que coleccionó; así recordaba constantemente los años vividos en los múltiples países que visitó: con solo posar la mirada sobre los objetos que le rodearon hasta su muerte. La repetida necesidad de crear espacios no solo para reunir sus objetos sino también para reunir a sus amigos es otra pauta recurrente en todas sus casas, y dice mucho de su personalidad.

Su obra se encuentra mimetizada con el terreno, no daña ni abusa de la naturaleza. Al contrario: sus espacios no eran nada sin las vistas al paisaje, si no contaba en su creación con esa naturaleza que preexistía a su llegada a la parcela: árboles, agua, arena, mar o zarzas.

Existe también en su arquitectura una dimensión de espacios que se adhieren a su cuerpo: un manejo de la escala pequeña, bien por simple economía o por un recuerdo de la escala reducida de los barcos.

Pocas personas tienen la capacidad de desarrollar dos aficiones con éxito. De sobra es conocida (y reconocida) la capacidad literaria del poeta. Habría que enfatizar también su capacidad de capturar la belleza de la arquitectura como arte, de amoldarla a sus necesidades y a su entendimiento. Durante toda su vida habitó distintas casas por todo el mundo, lo que acrecentó en él aún más su temprano interés por la arquitectura, por la construcción, por el habitar. Neruda fue un aficionado incondicional de la arquitectura, una persona dispuesta a asumir la construcción de los espacios que quería habitar, como el caso de otros arquitectos o artistas que utilizan la experimentación doméstica para cumplir sus objetivos. En esta experiencia Neruda explora especialmente las relaciones entre formas, colores, olores... trabaja con todo tipo de sensaciones y ejercita todos sus sentidos.

La capacidad que tuvo para autorretratarse en sus casas fue un ejercicio deliberado, una necesidad expresiva, un empeño personal al que contribuyó su arquitectura "intuitiva", en feliz expresión de su amigo Rodríguez Arias. Sin duda, el arquitecto catalán coincidía con Píndaro en pensar que el hombre de verdadero talento es aquel que lo hace todo por instinto. Esta arquitectura intuitiva fue y es una manera valiente de expresión para quien, maestro de las palabras, no encontró estas suficientes para decir todo lo que tenía que decir, y recurrió por ello a la arquitectura. El que nosotros seamos o no capaces de entender la arquitectura nerudiana es ya un problema de comunicación.

⁸³⁹ GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitecturas de ida y vuelta". Naturaleza y Transculturación en la Auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2004: Págs. 506-509.

Y es que las casas de Neruda, como hemos dicho, son al fin y al cabo autorretratos que, frente a los convencionales, cuentan con esta enorme ventaja: no constituyen una imagen fija, sino que crecen, mutan, reflejan el cambio, acompañan el crecimiento vital. Tal vez esta razón explique que un virtuoso maestro de la palabra como Neruda se conformara con retratarse a sí mismo una sola vez en su vida mediante la prosa, y en cambio forjara con tesón al menos tres autorretratos en los que recurrió a la arquitectura como daguerrotipos: sus casas. "... *Por mi parte, soy o creo ser duro de nariz, mínimo de ojos, escaso de pelos en la cabeza, creciente de abdomen, largo de piernas, ancho de suelas, amarillo de tez, generoso de amores, imposible de cálculos, confuso de palabras, tierno de manos, lento de andar, inoxidable de corazón, aficionado a las estrellas, mareas, maremotos, administrador de escarabajos, caminante de arenas, torpe de instituciones, chileno a perpetuidad, amigo de mis amigos, mudo de enemigos, entrometido entre pájaros, mal educado en casa, tímido en los salones, arrepentido sin objeto, horrendo administrador, navegante de boca, y yerbatero de la tinta, discreto entre los animales, afortunado de nubarrones, investigador en mercados, oscuro en las bibliotecas, melancólico en las cordilleras, incansable en los bosques, lentísimo de contestaciones, ocurrente años después, vulgar durante todo el año, resplandeciente con mi cuaderno, monumental de apetito, tigre para dormir, sosegado en la alegría, inspector del cielo nocturno, trabajador invisible, desordenado, persistente, valiente por necesidad, cobarde sin pecado, soñoliento de vocación, amable de mujeres, activo por padecimiento, poeta por maldición y tonto de capirote ...*".⁸⁴⁰

Desde luego, quien piensa de sí mismo lo escrito con anterioridad, ya cuenta con una gran virtud: la de reírse de sí mismo, lo que le permitió la libertad de sentir y escribir sobre cosas tan dispares como una puerta, un escarabajo, las cosas sencillas de la vida y los grandes dramas de la humanidad; o, también, sobre sus casas, textos que nos han facilitado el conocerlas, al tratarse de descripciones y sensaciones contadas por su propio morador: "*Me gustan las casas que yo habité: tienen abiertos sus compases de espera: se lo quieren tragar a uno y sumergirlo en sus habitaciones, en sus recuerdos. Yo enviudé de tantas casas en mi vida y a todas las recuerdo tiernamente*". *No podría enumerarlas y no podría volver a habitarlas porque no me gustan las resurrecciones. El espacio, el tiempo, la vida y el olvido, no sólo invaden con telarañas las casas y los rincones, sino que trabajaban acumulando lo que sostuvo en ciertas habitaciones: amores, enfermedades, miserias y dichas que no se convencen de su estatuto: aún quieren existir...*".⁸⁴¹

Sobre su apego a este mundo, su valentía y su cobardía, sobre su idea del compromiso, de la libertad, hay que leer su biografía entera;⁸⁴² pero estos rasgos que él mismo señala en su autorretrato se pueden resumir en el párrafo final de "*La presencia invisible*", donde escribe: "*Vuelvo a calles de mi infancia, al invierno del Sur de América (...) a los indios enlutados que nos dejó la Conquista, a un país, a un continente oscuro que buscaba la luz. Y si esta luz se prolonga desde esta sala de fiesta y llega a través de tierra y mar a iluminar mi pasado, está iluminando también el futuro de nuestros pueblos americanos que defienden su derecho a la luz, a la dignidad, a la libertad y a la vida. Yo soy un representante de aquel tiempo y de las actuales luchas que pueblan mi poesía. Perdón por haber extendido mi reconocimiento hacia todo lo mío, hacia los olvidados de la tierra que en esta ocasión feliz de mi vida me parecen más verdaderos que mi expresión, más altos que mis cordilleras, más anchos que el océano. Yo pertenezco con orgullo a la multitud humana, no a unos pocos sino a unos muchos, y estoy aquí rodeado por su presencia invisible*".⁸⁴³

Las casas comenzaron siendo un espacio íntimamente escogido, después un lugar proyectado a su medida y manera, y luego acogieron multitud de objetos que coleccionó como tesoros. En definitiva, las casas de Pablo Neruda fueron su propio autorretrato, el de un creador cuya capacidad de expresión no podía saciar la palabra.

⁸⁴⁰ Página de la Universidad de Chile. Autorretrato de Neruda. <http://www.neruda.uchile.cl/>

⁸⁴¹ NERUDA, Pablo: "Para nacer he nacido. Las casas perdidas", Editorial Bruguera S.A. 1980: Pág. 243.

⁸⁴² Para hacerse una idea de su biografía leer: AGUIRRE, Margarita: "Las vidas de Pablo Neruda", Grijalbo, Buenos Aires, 1973; "Genio y figura de Pablo Neruda", Buenos Aires, Eudeba, 1964 (1997); "Pablo Neruda-Héctor Eandi. Correspondencia durante Residencia en la Tierra", Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980; BELLINI, Giuseppe: "Viaje al corazón de Neruda", Bulzoni, Roma, 2000; EDWARDS, Jorge: "Adiós, Poeta... Pablo Neruda y su tiempo", Tusquets, Barcelona, 2004; FIGEROA DE IZUNZA, Aída y OLIVARES, Edmundo: "Mi amigo Pablo. Vida y obra de Pablo Neruda", Grupo Editorial Norma, Santiago, 2000; SZMULEWICZ, Efraín: "Pablo Neruda, Biografía emotiva", editorial Orbe, Santiago, 1975; TEITELBOIM, Volodia: "Neruda", Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1996; NERUDA, Pablo: "Para nacer he nacido", Seix Barral, Barcelona, 1978; "Confieso que he vivido. Memorias", Seix Barral, 1974.

⁸⁴³ NERUDA, Pablo: "Para nacer he nacido. La presencia invisible", Editorial Bruguera S.A. 1980: Pág. 447.

La propuesta de Red de casas y lugares como patrimonio conjunto

La figura de Red de casas y lugares comunes como patrimonio conjunto propuesta aquí para las casas de Pablo Neruda en Chile guarda estrechos vínculos, como hemos visto, tanto con la categoría de Sitio Histórico establecida por la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 como con otras figuras de reciente creación como el itinerario cultural, la ruta patrimonial o la ruta literaria. Todas ellas coinciden en poner en valor un conjunto de elementos antes que un elemento aislado, en la convicción de claro sabor emergentista de que muchas veces el todo es algo más que la suma de las partes.

Esta figura guarda relación con los tres elementos que, conforme destacamos al principio de estas conclusiones, constituyen el núcleo del presente trabajo:

- Por lo que se refiere al corpus de valores reconocidos en las últimas décadas, la presente propuesta de Red destaca el valor del conjunto, aun cuando se trate –y esta será su nota distintiva- de un **conjunto discontinuo**. Ya por lo menos desde la Carta de Venecia de 1964 se venía sosteniendo que el concepto de monumento histórico no debía circunscribirse al elemento aislado, sino que necesitaba abrirse también a los conjuntos, bien fueran estos urbanos o rurales. La Conferencia Mundial de la UNESCO, celebrada en París el 16 de noviembre de 1972, mediante su clasificación del patrimonio en “monumentos”, “conjuntos” y “lugares”, dio definitiva carta de naturaleza a la noción de conjunto frente al elemento aislado como realidad susceptible de poseer un valor patrimonial. Pero tales “conjuntos” y “lugares” hacían referencia a grupos de construcciones (o a obras conjuntas del hombre y la naturaleza, en el caso de los lugares) contiguas entre sí: un barrio, un centro histórico, un paisaje... La Red aquí propuesta agrupa elementos discontinuos, pero vinculados por un “hilo invisible”: en este caso, por la labor creativa de un poeta. Este carácter físicamente disperso de los elementos reconocidos (aun cuando íntimamente unidos por su conexión a un personaje histórico) fue puesto ya de manifiesto, como vimos en su momento, por el profesor de la Universidad de Granada José Castillo Ruiz en el expediente de declaración como Bien de Interés Cultural, en la categoría de Sitio Histórico, de los lugares vinculados a Federico García Lorca. Esta red constituiría una especie de “*mapa mental*” que permitiría un conocimiento más exacto de la obra construida de Neruda, al objeto de abstraer de ella ese nuevo valor patrimonial que es el “conjunto”, y el cual incluiría no solo las casas finalmente construidas (Michoacán, Isla Negra, La Chascona, La Sebastiana), sino también las “soñadas” (Cantalao) y la apenas comenzada de La Manquel. El término “*red*” trata también de capturar esta idea de elementos unidos aunque dispersos, en el que cada casa sería un nodo del que parten distintos hilos.
- Por lo que se refiere al patrimonio arquitectónico como fuente de identidad, la presente propuesta de Red aporta también un elemento novedoso. Debido precisamente al carácter discontinuo del conjunto considerado, cada uno de los nodos de la red se sitúa en distintas zonas de la geografía chilena, desde la IX Región de la Araucanía (casa de Temuco) hasta la Región Metropolitana de Santiago (Michoacán, La Chascona, las ruinas de La Manquel), o la V Región de Valparaíso (Isla Negra, La Sebastiana, Cantalao). Dado el valor reconocido a la obra construida de Neruda de su poder de asimilación al paisaje o a las tramas urbanísticas en las que las casas se enraízan (alguna tan característica como ese laberinto multicolor que es Valparaíso, cuyo puerto fue declarado por la UNESCO en 2003 Patrimonio Cultural de la Humanidad), no resulta difícil abstraer de ellas un elemento común que las entronque a todas con esa realidad multiforme que es la geografía chilena y la historia depositada en sus diversos territorios, desde el recuerdo de viejos colonos alemanes llegados al continente a finales del siglo XIX hasta los más de cuarenta cerros que dominan la gran Bahía de Valparaíso, territorio donde se asentaban los Changos. Tan diversas facetas histórico-geográficas de un mismo país se superponen de algún modo gracias a su vinculación a un mismo personaje: Pablo Neruda. Si la identidad de un país es la suma de elementos diversos (étnicos, geográficos, socio-económicos), esta propuesta de Red marca un hilo de unión entre distintos paisajes y modos autóctonos de construir (arquitecturas vernáculas) que comparten ese destino común que es la forja de un país en el que todos finalmente quepan: Chile. Un Chile con el que todos sus habitantes puedan identificarse sin coacciones. La obra de un poeta-arquitecto que compendió en sus casas y en sus versos (véase el *Canto General*) gran parte de la historia y la geografía de su país puede ser un buen punto de partida para ese proceso de identificación.

Por eso hemos insistido en que el valor patrimonial de la obra construida de Neruda no se justifica solo por su forma, por su “*arquitectura*”, sino por la concurrencia simultánea de otros

valores que apoyan o mejoran lo arquitectónico, por la suma de todos sus valores reconocibles, por la importancia del valor de identidad. Y ello en la medida en que responde o depende de quien la creó, de quién se apropió sus espacios y vivió en ella de un modo particular, todo lo cual confirma que para Pablo Neruda la casa fue un espacio, un escenario para sus objetos y las personas que la habitaron. Para nosotros, las casas de Neruda resultan expresivas por su propia estructura formal, por sí mismas, por la personalidad del artista que las habitó y, por supuesto, por la personalidad y la experiencia afectiva del espectador, que en este caso es quien escribe.

- Por lo que se refiere al "*valor poético*" identificado por nosotros en la obra construida de Pablo Neruda, la presente propuesta de Red se asocia a la idea de "*poemario*". Algunos poetas, pocos, han pasado a la inmortalidad impresa de las antologías debido a una única composición: es el ejemplo del autor anónimo del célebre soneto "No me mueve mi Dios para quererte...", o del polígrafo sevillano Rodrigo Caro, que pese a su ingente obra parece como si se hubiera pasado la vida entera escribiendo su celebrada *Canción a las ruinas de Itálica*. Lo normal, sin embargo, es que el poeta se refleje solo parcialmente en cada una de sus composiciones, y que únicamente alcance una visión más o menos completa de lo que busca en el conjunto trabado de cada uno de sus poemarios, o bien en la totalidad (siempre inacabada) de su obra completa. Hay poetas que de un modo premeditado se niegan a escribir más de un libro (Walt Whitman, Luis Cernuda), el cual reedita y amplía una y otra vez a la espera de conseguir ese imposible equilibrio final entre todos sus elementos. Bien sea en un poemario concreto o en una obra (in)completa, el destino final de un poema es apoyarse sobre/apoyar a otros poemas hermanos. Pues bien, si hemos visto que cada una de las casas de Neruda es como un poema inacabado, la suma de todas ellas constituye un poemario. La figura de Red (o de constelación, como tal vez habría preferido llamarla Neruda) capta esta idea de mapa o dibujo en el que cada una de sus casas-poema es un punto unido a los demás gracias a la mano diestra de su autor. Y esa mano diestra ha dejado una obra construida que busca el espacio ideal para habitar, con ese continuo hacer y deshacer en un ejercicio permanente de aprendizaje. Recordemos que el poeta nunca concluía una construcción, que su gusto estaba en la expansión constante, en la búsqueda.⁸⁴⁴ La construcción de cada casa significaba una recreación, un ejercicio de diversión que solo concluía con la decisión de iniciar otra nueva obra en otro lugar con nuevas preexistencias, nuevos proyectos de vida, nuevas ideas. Este ejercicio constante a lo largo de casi 30 años nos permite dibujar un mapa de obras realizadas con sus características formales y una secuencia de intenciones, un discurso coherente que permite evidenciar esta característica de su personalidad creativa. Como patrimonio tangible de la Red se encuentra toda su riqueza patrimonial, sus casas, tres de ellas declaradas Monumentos Históricos Nacionales, así como los parajes donde se enclavan, concebidos como paisaje cultural y de alto valor ecológico. Pero no podemos olvidarnos del valor intangible: la Red como vehículo para la difusión de las ideas sobre arquitectura, creación de espacios y formas de habitar de Neruda, su obra construida como un plan de ejecución para su propia vida, el hacer y deshacer como modo de vida, lo que nos permitirá entender el valor patrimonial de toda su obra. La Red pretende también dar a conocer el patrimonio cultural del poeta desde una óptica singular, desde el punto de vista de un sujeto que observa un patrimonio valioso, que busca ahondar en el reconocimiento de su amplio valor patrimonial y seguir el proceso de forja de la identidad colectiva a través de su obra; una identidad colectiva siempre en proceso de construcción, erigida sobre un número cada vez mayor de personas que conocen la historia de este personaje y reconocen el valor de sus casas: el valor de un lugar soñado, el valor de cómo Neruda entiende y hace arquitectura.

No vemos, pues, gratuita la propuesta de esta nueva figura de protección aplicable a la obra construida de Pablo Neruda en Chile. Lejos de ser redundante, realza los valores objetivos y subjetivos ya reconocidos a cuatro de ellas (y a su patrimonio mueble) y sugiere la presencia de uno nuevo a ser tenido en cuenta: el valor de conjunto. Un conjunto disperso en el espacio pero unido por la personalidad de un artista que se identificó con el país del que recibió su lenguaje y que le regaló sus paisajes. La Red de casas y lugares como patrimonio común aspira a perpetuar esta unión entre el poeta y su tierra más allá incluso de la muerte del primero, como si la muerte no fuera en realidad el punto final de una vida o de una obra, sino una pausa más entre casa y casa, entre poema y poema.

⁸⁴⁴ Hemos hablado de los ejemplos de los múltiples bares y bibliotecas que diseñó y decoró para sus cuatro casas. Tuvo imaginación para crear espacios de pequeña escala y crear casas con escala mayor. El ejercicio y búsqueda estuvo siempre presente.

ANEXO

Bibliografía general. Índice alfabético

Índice de ilustraciones

Laminas 1, 2, 3 Casa Isla Negra

Láminas 4,5 Casa La Chascona

Láminas 6 Casa La Sebastiana

Láminas 7,8 Casa Michoacán

Bibliografía general

- AA.VV.: "Lina Bo Bardi. Obra construida", en Revista 2G, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- _____: "Conceptos básicos de administración y gestión cultural", Organización de Estados Iberoamericanos, Madrid, 1998.
- ÁBALOS, Iñaki: "La buena vida", Picasso de vacaciones. La casa fenomenológica, Editorial Gustavo Gili S.L. Barcelona, 2011.
- AC/GATEPAC: "1931-1937", Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- ADORNO, Theodor, W.: "Teoría estética", Taurus, Madrid, 1971.
- A.E.G.P.C. "La Gestión del Patrimonio Cultural". Revista Areté Documenta, 12, 1999.
- AGUIRRE, Margarita: "Pablo Neruda - Héctor Eandi. Correspondencia durante Residencia en la Tierra", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980.
- _____: "Genio y figura de Pablo Neruda", Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- _____: "Las vidas de Pablo Neruda", Grijalbo, Buenos Aires, 1973.
- AGUIRRE, Max: "La arquitectura moderna en Chile (1907-1942). Importancia de las revistas de arquitectura". Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2011.
- AGOSÍN, Marjorie: "A Poet's House of Happiness", Artículo, Americas, 50.1.1998: Págs.22-27.
- AINSA, F: "Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa", Gredos, Madrid, 1986.
- ALAZRAKI, Jaime: "Poética y poesía de Pablo Neruda", Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1965.
- ÁLVAREZ Lombardero, Nuria: "Hacia una teoría del patrimonio social urbano", Artículo, Revista Metalocus nº19, Noviembre 2006.
- ARANA, Mariano: "Patrimonio Urbano en Latinoamérica", Revista CA (36): Pág.32, diciembre 1983.
- ARAVENA, Pablo: *et al.* "Trabajo, memoria y experiencia. Fuentes para la historia de la modernización del puerto de Valparaíso", Ed. CEIP, Valparaíso, 2006.
- ARISTÓTELES: "Política", Colección Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.
- ARONSON, Elliot: "El animal social", Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- AYER, Alfred, J.: "Lenguaje, verdad y lógica", Ediciones Orbis S.A., (traducción de Marcial Suárez, de la edición original inglesa de Víctor Gollanes Ltd, Londres), Barcelona, 1984.
- BACHELARD, Gastón: "La poética del espacio", (traducción Ernestina de Champoursin), Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. FCE, 2000.
- BALLART, Josep y TRESSERRAS, Jordi: "Gestión del patrimonio cultural", Editorial Ariel, Barcelona, 2008.
- BALLART Hernández, Josep y JUAN, Jordi: "Gestión del Patrimonio Cultural", Editorial Ariel, Barcelona, 2001.
- BANHAM, Reyner y SPARKE, Penny (eds): "Design by Choice", Academy Editions, Londres, 1981.
- _____: "Teoría y diseño en la primera era de la máquina", Paidós Estética, 1985.
- _____: "A home is not a House", Art in América, abril, 1965: Pág.59.
- BARTON Perry, Ralph: "General Theory of Value", Cambridge Mass., Harvard University Press, 1950.
- BATAILLE, George: "Teoría de la Religión", Taurus, Madrid, 1991
- BAUMAN, Zygmunt: "La globalización, consecuencias humanas", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.
- _____: "La cultura como Práxis", Paidós, Barcelona, 2001.
- BAUMOL, William y BOWEN, W.: "Performing Arts. The Economic Dilemma", Twentieth Century Found, Nueva York, 1966.
- BEN, J.L. y GONZÁLEZ, P.J.: "Gestión Cultural. Estrategias para la programación territorial y la gestión de recursos", Sevilla/ Cádiz: Federación Andaluza Municipios y Provincias, 2000.
- BENAVIDES Solís, Jorge: "Diccionario razonado de Bienes Culturales", Padilla Libros, Sevilla, 1997.
- BENGOA, José: "Identidad, memoria y patrimonio", En: VI Seminario sobre Patrimonio, Instantáneas Locales. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Santiago, Chile, 2004.
- BLUME, J.: "Neruda. Obsesiones y mitos", PUC, Santiago, 1990.
- BOHÍGAS, Oriol: "Reconstrucción de Barcelona", Monografías de la Dirección General de Arquitectura y Edificación", Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.
- _____: "Contra una arquitectura adjetivada". Seix Barral, Barcelona, 1969.
- BOIZARD, Ricardo: "Patios interiores", Nascimento, Santiago de Chile, 1948.
- BOLETÍN Oficial de la Junta de Andalucía. BOJA núm. 159 Sevilla, 17 de agosto 2009, donde aparece la RESOLUCIÓN de 27 de julio de 2009, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andalúz, como Bien de

Interés Cultural, con la tipología de Monumento, de la Casa Rudofsky, en Frigiliana (Málaga). <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2009/159/14>

BONET, Ll.; CASTAÑER, X. y FONT, J. (eds.): "Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos", Ariel, Barcelona, 2001.

BOURDIEU, Pierre: "El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura", Siglo Veintiuno Editores, (traducido por Alicia B. Gutiérrez), Argentina, 2010.

BRANDI, Cesare: "Teoría de la Restauración", Madrid, Editorial Alianza, 1988.

BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos", Publicaciones AOA., Santiago de Chile, mayo 2014.

_____: "Otra arquitectura en América Latina", Gustavo Gili, México, 1988.

BULNES, Raúl: Entrevista al director Fundación Neruda: "La casa más barroca" Por Cecilia Valdés Urrutia El Mercurio, Artes y Letras. Domingo 20 de enero de 1991.

CABEZA Monteiro, Ángel Emilio: "El patrimonio y el Estado en la formación de la identidad cultural de Chile: Desarrollo del concepto de patrimonio y su apropiación por la sociedad chilena entre los siglos XIX y XXI". Tesis doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, España, 2015.

CABEZA Monteiro, Ángel et al: "Primer Seminario de Patrimonio Cultural", Consejo de Monumentos Nacionales y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Santiago, Chile, 1997.

_____: "La Rebelión de los Barrios". Revista del Colegio de Arquitectos de Chile, N°141. Santiago, Chile.

_____: "Propuestas y plan de restauración y reconstrucción patrimonial". Revista Colegio de Arquitectos de Chile, N° 145. Santiago, Chile, 2010.

CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004.

CAPITEL, Antón: "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", Segunda edición revisada y ampliada, Alianza Forma, Madrid, 2009.

CARDONE, Inés María: "Los amores de Neruda", Plaza y Janés, Santiago, 2003.

CARREIRO de Franca, Franciney: "Neruda in Construction: The case of Isla Negra", Artículo. Proceedings of the Ninth International Space Syntax Symposium Edited by Y O Kim, H T Park and K W Seo, Seul; Sejong University, 2013.

CASSIRER, Ernst: "La filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje", (traducido del alemán por Armando Morones), FCE, México D.F., 1985.

CASTORIADIS, Cornelius: "El mundo fragmentado", Editorial Altamira, Buenos Aires, 1990.

CHOAY, Françoise: "Alegoría del patrimonio", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

_____: "Alegoría del patrimonio", Artículo, Revista Arquitectura Viva, n° 33, Madrid, 1993, Pág. 75.

_____: "Alegoría del patrimonio", trad. María Bertrand Suazo, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

CHOMBART de Lauwe, Paul Henri: "Appropriation de l'espace et changement social", Congreso de Estrasburgo, 1975.

CHOMSKY, Noam: "Política y cultura a finales del siglo XX", Ariel, Barcelona, 1986.

CUADRADO, M. / BERENGUER, G: "El Consumo de Servicios Culturales" Madrid: ESIC 2002.

CIRESE, Alberto M.: "Ensayos sobre las culturas subalternas", Cuadernos de la Casa Chata, México, n°24, 1979: Pág. 50.

CLAVEL, M: "Sociologie de L'urbain", Anthropos, París, 2002.

CONCHA, Jaime: "Neruda, 1904-1936", Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972.

Correa, Sofía et al: "Historia del siglo XX chileno", Editorial Sudamericana. Santiago, Chile, 2001.

Cousiño, Carlos: "Reflexiones en torno a los fundamentos simbólicos de la nación chilena". Revista Lateinamerica Studien, N°19. Alemania, 1985.

CRISÓSTOMO, San Juan: "Homilías sobre el Evangelio de San Mateo" (46-90), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

DE CERTEAU, Michel: "La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer". Universidad Iberoamericana. Departamento de historia. Instituto Tecnológico y de estudios superiores de occidente. (ITESO), México, 2000: Pág. 129.

DE LA CERDA, Emilio: "Diagnóstico y Proceso de Modificación de la Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales de Chile". En: Revista América Patrimonio N° 3 (2012): "Política y Legislación Patrimonial". Santiago de Chile, 2012.

DEWEY, John: "El hombre y sus problemas", Paidós, Buenos Aires, 1952.

DI GIROLAMO Carlini, Claudio. Citado en VIII Campus de Cooperación Cultural; "El patrimonio cultural: su gestión y significado", por Mario Hernán Mejía, Honduras, 2012.

DIMAGGIO, P: "Managers of the Arts", Seven Locks Press, Washington, 1988.

ECO, Umberto: Preámbulo "¿sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?", Granica, Barcelona, 2002.

EDITORES SOBREVILLA, David y BELAÚNDE, Pedro: "Que modernidad deseamos?. El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo", Epígrafe S.A. Editores, Lima, 1994.

EDWARDS, Gwynne: "El teatro de Federico García Lorca", Gredos, Madrid, 1983.

EHRENBURG, Ilya en su prólogo a "Poesía de Neruda". Volumen II. Santiago, Austral, 1953. Pág. 543.

ELIASH, Humberto y LABORDE, Miguel: "Carlos Martner. Arquitectura y paisaje", Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Santiago de Chile, 2003.

ELIZAGA, Julieta y LADRÓN de Guevara, Bernardita: Artículo "Valores, relaciones y atributos: caminos para una aproximación integradora en el diagnóstico de los recursos culturales", *Conserva* 13, 2009: Págs.81-94.

ESPINOZA Martí, Juan Antonio: "Casas de escritores: Construcción y destrucción de un patrimonio personal" *International Journal of Scientific Managment Tourism*, 2016, Vol. 2 Nº2, 2016: pág. 95-109.

EYZAGUIRRE, Jaime: "Prolegómenos a una cultura hispanoamericana", *Estudios* n º78, 1939, pág.16

EYZAGUIRRE, Jaime: "Hispanoamérica del dolor", Instituto de estudios Políticos, Madrid, 1947.

EYZAGUIRRE, Jaime: "Por la fidelidad a la esperanza", en *Hispanoamérica del dolor*, Editorial Universitaria, Santiago, 1969.

FAYOL, Henri: "Administración Industrial y general", el Ateneo editorial, Argentina, 1987.

FERNANDEZ, Enrique: "Estado y Sociedad en Chile". Editorial LOM. Santiago de Chile, 2003.

FERNÁNDEZ de Paz, Esther: Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. "De tesoro ilustrado a recurso turístico: El cambiante significado de Patrimonio Cultural" Vol. N º4, 2006: Págs. 1-12.

FIEGL, H: "Logical Empiricism" en *Twentieth Century Philosophy*, ed. Por D.D. Runes, New York, Philosophical Library, 1947.

FERNÁNDEZ Prado, Emiliano: "La política cultural. Qué es y para qué sirve", Ediciones Trea, Guijón, 1991.

FERRATER MORA, José: "Diccionario de Filosofía". Ariel Ediciones. Barcelona, 1994.

FERRER Santos, Urbano: "La Ética de Edmund Husserl", Plaza y Valdés, 2013.

FIGUEROA DE INSUNZA, Aida: "A la mesa con Neruda", Mondadori, Barcelona, 2000.

FISCHER, Maria Luisa: "Neruda. Construcción y legados de una figura cultural", Editorial Universitaria, Santiago, 2008.

FLORES, Angel: "Aproximaciones a Pablo Neruda", Ocnos, Barcelona, 1976.

FREY, Bruno: "Art and Economics", Heidelberg, Springer-Verlag, 2000. Publicado en español como "La economía del arte", La Caixa, Barcelona, 2000.

FRÍAS Valenzuela, Francisco: "Manual de Historia de Chile", Santiago, 2006.

FRONDIZI, Risieri: "¿Qué son los valores? Introducción a la axiología." Breviarios. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1958.

_____: "El punto de partida del filosofar", Editorial Losada, Buenos Aires, 1945 y reeditado en el 1957.

_____: "Hacia la universidad nueva", Resistencia, Universidad nacional del nordeste. Departamento de extensión universitaria y ampliación de estudios 1958.

_____: "La Universidad en un Mundo de Tensiones: Misión de las Universidades en América Latina", Buenos Aires, Paidós, 1971.

_____: "Introducción a los problemas fundamentales del hombre", Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires, 1977.

_____: "Descartes. Discurso del Método", Alianza Editorial, Madrid, 1988.

FUNDACIÓN, Neruda: "Pablo Neruda. La Sebastiana. Residencia en el aire", Chile.

_____: "Casas de Neruda", Pehuén Editores, Prólogo de Bernardo Reyes, Santiago de Chile, Tercera edición 2008.

_____: "Boletín de Primavera", 1989: Págs. 7-8.

_____: "Memorial 30 años", texto facilitado por Javier Ormeño, conservador-restaurador, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda.

_____: "Pablo Neruda. La Chascona. La casa despeinada", Chile.

_____: "Pablo Neruda. Isla Negra. Mi casa entre las rocas", Chile.

FURIÓ Blasco, Elíes: "El desarrollo económico endógeno y local: reflexiones sobre su enfoque interpretativo", *Estudios Regionales* n º40, 1994: Pág. 104.

GADAMER, Hans Georg: "Verdad y método II", (traducido por Manuel Olasagasti), Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998

GANDERATS, Luís Alberto: Entrevista: "Neruda a lo Humano y a lo Poético", Sacado del artículo de Francisco González de Canales, "Naturaleza en la arquitectura doméstica de Pablo Neruda", *Arquitextos*, enero de 2007.

GARCÍA Baltodano, Kenia: "El patrimonio cultural como base para un modelo de desarrollo endógeno. La herencia cultural del período liberal en Costa Rica (1870-1940) como capital cultural. Un estudio de caso",

Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Geografía, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

GARCÍA Casasola, Marta: "Memoria, tiempo y autenticidad: tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio", Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2012.

GARCÍA Canclini, Néstor: "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad", Grijalbo, México, 1989.

_____: "Los Usos Sociales del Patrimonio". En: AAVV: "Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio". Fundación Machado. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Editora COMARES. Granada, 1999.

_____: "Los usos sociales del Patrimonio Cultural", Aguilar Criado, Encarnación, Cuadernos Patrimonio Etnológico, Nuevas perspectivas de estudio, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999.

GARCÍA Cuetos, María Pilar: "Humilde condición: El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad", Guijón, Trea, 2009.

GARCÍA Lorca, Federico: "Obras completas", Aguilar, Madrid, 1986. (Edición y notas de Arturo Hoyo)

_____: "Presentación de Pablo Neruda en la Universidad de Madrid", Obras Completas, 19ª edición, Vol. I, Madrid, 1974:

GARCÍA Montero, Luís: "Una forma de resistencia", Prisa Ediciones, Madrid, 2013.

GINSBURGH, Victor A.: "Economics of Art and Culture", N. Smelser y P. Bal-37. tes, eds., International Encyclopedia of the Social and Behavioural Sciences, Amsterdam, Elsevier, 2001.

GIOVANNONI, Gustavo: "vecchie città ed edilizia nuova. Il quartiere del Rinascimento a Roma", Nuova Antologia, 1913

GISSI, Jorge, LARRAÍN, Jorge y SEPÚLVEDA, Fidel: "Cultura e Identidad en América Latina", Instituto Chileno de Estudios Humanísticos, Santiago, Chile, 1995.

GISSI, Jorge: "Identidad, carácter social y cultura latinoamericana", en Estudios Sociales n º33, Tercer trimestre 1982.

GRANELL Enric: "Soane en su pirámide", Carrer de la Ciutat, núm. 12, Barcelona, octubre de 1980: Págs. 60-61.

GRAU, Cristina: "Borges y la arquitectura", Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1997.

GREFFE, Xavier: "La Gestione del Patrimonio Culturale", Franco Angeli, Milano, 2003.

GODOY, Hernán: "El carácter chileno", Editorial Universitaria, Santiago, 1976.

GÓMEZ Blázquez, David: "Sevilla. Aproximación a espacios del patrimonio social urbano", Urbanismo ciudadano, Artículo, Revista Neutra n º15: Págs. 70-81.

GÓNGORA, M.: "Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX, Ediciones La Ciudad, Santiago, 1981.

GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domesticas radicales entre 1937-1959", Edición Actar, Barcelona, 2012.

_____: "Arquitecturas de ida y vuelta". Naturaleza y Transculturación en la Auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2006.

_____: "Naturaleza en la arquitectura doméstica de Pablo Neruda", Artículo, Arquitectos, enero de 2007.

GONZÁLEZ Moreno- Navarro, Antoni: "La restauración objetiva", EDIM, Barcelona, 1999.

GONZÁLEZ Pozo, Alberto: "Conservación del patrimonio cultural en el ámbito de los asentamientos humanos", Artículo, Diseño UNAM (México), núm. 4, noviembre de 1986.

GONZÁLEZ Ródenas, Soledad: "Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)" La accidentada conservación del patrimonio bibliográfico de Juan Ramón Jiménez en España. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005: Pág. 23-38.

GONZÁLEZ Varas, Ignacio: "Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas ", Ediciones Cátedra, S. A. 1999.

GREGOTTI, Vittorio: "Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación", (traducción Marco Aurelio Galmarini), Editorial Península, Barcelona, 1993.

GULLÓN, Ricardo: "Relaciones Neruda-Juan Ramón Jiménez", Hispanic Review, 39, 1971: Pág. 157

GUSTAFSON, P.: "Meanings of place: Everyday experience and theoretical conceptualizations", Journal of Environmental Psychology, 21, 2001.

HALL, Stuart y DU GAY, Paul compiladores: "Cuestiones de identidad cultural", Amorrortu Editores, Buenos Aires- Madrid, 2003.

HARTMANN, Robert: "La Estructura del Valor: Fundamentos de Axiología Científica ", Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

HARTMANN, Nicolai: "Ética", (traducido por Javier Palacios), Encuentro, Madrid, 2011.

HEIDEGGER, Martin: "Conferencias y artículos", Ediciones del Serbal, España 1994.

_____: "Construir. Habitar. Pensar", (traducido por Jesús Adrián Escudero), La Oficina Ediciones, Madrid, 2015.

_____: "Tiempo y ser", Tecnos, Madrid, 2001.

HERNÁNDEZ Carmona, Francesc Xavier: "Didáctica e interpretación del patrimonio", en R. Calaf, y O. Fontal, (coords.): "Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos", Trea, Gijón, 2004: Pág.43

HERNÁNDEZ Hernández, Francisca: "El patrimonio cultural: la memoria recuperada", Ediciones Trea, Guijón, 2002.

HERNÁNDEZ Núñez, Juan Carlos: "Los instrumentos de protección del patrimonio histórico español. Sociedad y Bienes culturales", Grupo Publicaciones del Sur. S.A., 1998.

HERNANDO, Almudena: "El Patrimonio, entre la memoria y la identidad de la modernidad". Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, N° 70, mayo 2009, p. 88-97.

HERRERA, Francisco: "Intervenciones Contemporáneas sobre patrimonio urbano arquitectónico: breve comentario del acontecer nacional", Artículo, Revista CA (142), 64, 2006.

HUSSERL, Edmund: "Investigaciones Lógicas", 2 Volúmenes, (traducido por Manuel García Morente y José Gaos), Alianza, Buenos Aires, 2005.

IAPH (coord.): "Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía", Junta de Andalucía, Consejería de Medio Ambiente, Sevilla, D.L. 1996: Págs. 46-47.

ILLESCAS, Albert: "Germán Rodríguez Arias 1902-1987", Artículo, Quaderns D' Arquitectura I Urbanisme n°175, 1987.

JAMES, William: "Principios de la Psicología", Fondo de la Cultura Económica de España, 1989.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Segunda Antología Poética (1898-1918)", Austral, Madrid, 1969.

_____: "A Caracola, de Málaga". (Hato Rey, abril 1954); publicado en el libro Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 4ª edición muy ampliada, Moguer, 1996.

_____: "Platero y yo", (Elegía andaluza), Edición de Ricardo Gullón, Taurus, 16ª edición, Madrid, 1987.

_____: En el otro costado (1936-1942). En Lírica de una Atlántida. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999: Pág. 122. El fragmento primero de "Espacio" fue publicado como novedad en 1943.

_____: "Moguer", Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 4ª edición muy ampliada, Moguer, 1996.

_____: "Españoles de tres mundos", Aguilar, Madrid: 1969.

JOWERS López-Guerra, Rebecca: "Neruda en España. Caballo Verde para la poesía", Tesis de doctorado, Departamento de Filosofía Hispánica, Michigan, 1984. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-142971.html>

KAHN, J. S. (ed.): "El concepto de cultura: textos fundamentales", Anagrama, Barcelona, 1975.

KANT, Immanuel: "Crítica de la razón pura", texto de las dos ediciones traducción José del Perojo, Gaspar Editores, Madrid, 1883.

KANT, Immanuel: "Crítica de la razón pura", trad. de M. Caimi, Colihue, Buenos Aires, 2007.

LABORDE, Miguel: Artículo Publicado en Revista Universitaria N°84, Santiago, julio-septiembre 2004.

LARRAÍN, Jorge: "Identidad Chilena", Lom Ediciones. Santiago, Chile, 2014.

_____: "Modernidad, Razón e Identidad en América Latina", Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile, 1996.

LATOUR, Bruno: "Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica", (traducido por Víctor Goldstein), Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 2007.

LE CORBUSIER: "Hacia una arquitectura", Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1998.

_____: "Prólogo americano", Poseidón, Barcelona, 1978.

LEFEBVRE, Henri: "La producción del espacio", (traducido por Emilio Martínez Gutierrez), Editorial Capitán Swing, Madrid, 2013.

_____: "La vida cotidiana en el mundo moderno", Alianza Editorial, 1984.

_____: "Introduction à la modernité", Editorial Arguments, 1962.

_____: "El derecho a la ciudad", prólogo de Mario Gaviria, Ediciones Península, Barcelona, cuarta edición, 1978

_____: "La revolución urbana", Alianza Editorial, Madrid, 1983.

_____: "Espacio y política. El derecho a la ciudad II", Ediciones Península, 1976.

_____: "De lo rural a lo urbano", Península, Barcelona, 1975.

_____: Préface. In RAYMOND, H. y HAUTMONT, N: et al. L' Habitat pavillonnaire. París: L' Harmattan, 2001.

LERÍN, Manuel: "Neruda y México", B. Costa-Amic, D.F. México, 1973.

LÓPEZ Bustos, Carlos: "La Naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez", Edición de ICONA, Madrid, 1992.

LOYOLA, Hernán: "Pablo Neruda, propuesta de lectura", Alianza, Madrid, 1981.

MACIAS Brevis, Sergio: "El Madrid de Pablo Neruda", Tabla Rasa, Madrid, 2004.

MARÍAS, Julián: "Introducción a la filosofía", Manuales de la Revista de Occidente, Madrid, 1947: Pág. 339.

MARTÍNEZ Caro, Carlos y DE LAS RIVAS, Juan Luís: "Arquitectura Urbana. Elementos de teoría y diseño", Bellisco Ediciones, Madrid, 1985.

MÁRQUEZ, Oliver: "El papel de los medios en la construcción de valores en la sociedad. Un estudio aplicado al cuarto milenio", Tesis de doctorado del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la información, Universidad Complutense de Madrid, ESIC Editorial, Madrid, 2015.

MAROEVIC, Ivo: Simposio: "Object-Document?" del ICOM realizado en septiembre de 1994 en Beijing, China. Participó con la ponencia: "The museum object as a document", Págs. 332-338.

MARSHALL, Alfred: "Principios de economía", 1890, Aguilar, Madrid, 1954.

MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.

MEINONG, Alexius: "Teoría del objeto y presentación personal", Miño y Dávila Editores, Madrid, 2008.

MENDELSSOHN, Moses: "Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y de las letras, en A.G. Baumgarten y otros, "Belleza y verdad, Sobre la estética y entre la Ilustración y el Romanticismo", Alba Editorial, Barcelona, 1999.

MERLEAU Ponty, Maurice: "Fenomenología de la percepción", Editorial Península, Barcelona, 1975.

MOLES, Abraham y ROHMER, Elizabeth: "Psicología del espacio", Ricardo Aguilera, Madrid, 1972.

MOLEÓN Gavilanes, Pedro: "John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética", Mairera, Madrid, 2001.

MOLINA, César Antonio: "Sobre la inutilidad de la poesía", Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1995.

MONTEYS, Xavier y FUERTES, Pere: "Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa", Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2005.

MONTT, María Elena y TOLOSA, Cristian: "Análisis e interpretación psico-social de los ensayos sobre el carácter chileno (1950-1983)", Tesis para optar al título de psicólogo, Universidad Católica, Santiago, 1984.

MORANDÉ, Pedro: "Cultura y Modernización en América Latina", Santiago: Cuadernos del Instituto de Sociología, Universidad Católica de Chile, 1984.

_____: "Latinoamericanos: hijos de un diálogo ritual", Creces nº11/12, 1990.

MORGADO, Patricia: "Stone upon Stone: From Pablo Neruda's House in Isla Negra to the Heights of Macchu Picchu", Artículo en TDSR (Traditional Dwellings and Settlements Review) Volume XXII Number 11, 2011.

MORLA Lynch, Carlos: "En España con Federico García Lorca", Ed. Aguilar, Madrid, 1958.

MOSQUERA, Eduardo: "De la Utilidad de la Arquitectura para el Patrimonio". En: AAVV (1992): "Arquitectura y Patrimonio. Memoria del Futuro. Una reflexión sobre la Relación entre Patrimonio y Arquitectura". Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía. Sevilla, 1992.

MOSQUERA, Eduardo y CANO, Maria Teresa: "La vanguardia imposible", Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1990.

MOUZELIS, Nicos: "Politics in the Semi-Periphery", Macmillan, London: 1986.

MUMFORD, Lewis: "Arte y técnica", Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

MUNTAÑOLA, Joseph: "Poética y Arquitectura", Editorial Anagrama, Barcelona, 1984.

NERUDA, Pablo: "Confieso que he vivido", Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2005.

_____: "Confieso que he vivido. Memorias", Seix Barral Biblioteca Breve, Barcelona, 2002.

_____: "El mar y las campanas", Editorial Lumen, Barcelona, 1976.

_____: "Odas elementales", Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2005.

_____: "Navegaciones y regresos", Debolsillo, Barcelona, 2003.

_____: "Antología poética", Edición de bolsillo, Alianza editorial, Madrid, 2014.

_____: "Cien Sonetos de Amor", 1959. Soneto XXXII.

_____: "Obras completas". Tomo III (Losada), Buenos Aires,

_____: "Antología Fundamental", Jaime Quezada. Nuevas Odas Elementales. Editorial Andrés Bello Chile, 1997.

_____: "Arte de pájaros. Una casa en la arena", Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola, Contemporánea, De bolsillo, Barcelona, 2004.

- _____: "Para nacer he nacido", Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona 2002.
- _____: "Estravagario", Losada, Buenos Aires, 1958.
- _____: "Las Piedras de Chile", Poema "Piedras para María", Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.
- _____: "Memorial de Isla Negra", Seix Barral, Barcelona, 1976.
- _____: "La Barcarola", Vol. III Losada, Buenos Aires, 1967.
- _____: "Plenos Poderes", Editorial Lozada, Buenos Aires, 1962.
- _____: "Crepusculario", Nascimento, Santiago, 1926.
- _____: "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", Nascimento, Santiago, 1924.
- _____: "Residencia en la tierra", Cátedra, 2005.
- _____: "Canto general", Seix Barral, 2011.
- _____: "Los versos del capitán", DeBolsillo, 2004.
- _____: "Cuadernos de Temuco", Seix Barral, Barcelona, 1996.
- _____: "Plenos poderes", Losada, Buenos Aires, 1962.
- _____: "Nuevas odas elementales. Tercer libro de las odas", DeBolsillo, 2003.
- _____: "Viajes", Viaje al corazón de Quevedo, Nascimento, Santiago de Chile, 1955.
- _____: "Oda a las flores de Datitla", álbum de poemas inéditos de Neruda y herbario de Matilde Urrutia, (Ramiro Inzunza Figueroa) BPR Publishers, 2002.
- _____: Tomo II de las Obras Completas de Neruda (B. Aires, Edit. Losada, tercera edición, 1967).
- NIEL, Luís: "Anti-psicologismo y platonismo en el siglo XIX. Herbart, Bolzano y Lotze", Revista de Filosofía Vol. 39 Núm. 1, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich W.: "La genealogía de la moral", trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- NOGUÉ, Joan: "El paisaje en la cultura contemporánea", Madrid, Colección Paisaje y Teoría, Biblioteca Nueva, 2008.
- NOGUERA Giménez, Juan Francisco: "La conservación del patrimonio arquitectónico. Debates heredados del siglo XX", Revista Ars longa: cuadernos de arte, No. 11, 2002.
- OLIVARES Briones, Edmundo: "Pablo Neruda. Tras las huellas del poeta itinerante", tres volúmenes: I. "Los caminos de oriente 1927-1933"; II. "Los caminos del mundo 1933-1939"; III. "Los caminos de América 1940-1950", LOM Ediciones, tomo I-2000; tomo II-2001; y tomo III-2004.
- ORELLANA, Carlos: "Los rostros de Neruda", Planeta chilena, Santiago, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José: "El tema de nuestro tiempo", Calpe Madrid, 1923.
- _____: "Obras completas", Vol. VI, Madrid, Revista de Occidente, 1947.
- _____: "La rebelión de las masas", Espasa, Madrid, 1997.
- OSAL López, Cristian Alfredo: Reseña hecha al libro de Pierre Bourdieu "El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura", RECERCA, Revista de pensament i anàlisi, núm. 14, 2014.
- PALACIOS, N.: "Raza chilena", Imprenta y Litografía Alemana, Valparaíso, 1904.
- PARKER, C.: "Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1993.
- PEREC, Georges: "Especies de espacios", Editorial Montesinos, Barcelona, 2001.
- PÉREZ Cornejo, Manuel: "Arte y Estética en Nicolai Hartmann", Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, 1993.
- PLATÓN: "Hippias Mayor", Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, Madrid, 1981.
- PRATS, Llorenç: "Antropología Y Patrimonio". Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1997.
- PROSS, Harry: "Estructura Simbólica del Poder". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- PRAZ, Mario: "La casa de la vida", Alfons el Magnanum, Valencia, 1995
- _____: En "La casa de la vida", De Bolsillo, 2004.
- POL, Enric: "El modelo dual de la apropiación del espacio", En R. García Mira, J.M. Saucedo y J. Romay (Eds.), "Psicología y Medio Ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos", A Coruña, 2002.
- POL, Enric: "Symbolism a priori. Symbolism a posteriori", En A. Remesar (Ed.) Urban regeneration. A challenge for public art. Col·lecció Monografies Psico/Socio/Ambientals (vol. 6, Págs. 71-76). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1997.
- POLANYI, Karl: "La gran transformación: Crítica del liberalismo económico", (traducido por Julia Várela y Fernando Álvarez-Uría), Las ediciones de la Piqueta, 1989.
- PUJALDAS Muñoz, Joan Josep: "Identidad Cultural de los pueblos", Ediciones Eudema, (Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid), 1993.
- QUETGLAS, Josep: "Artículos de ocasión", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- QUEZADA, Jaime: "Neruda- García Lorca", Fundación Pablo Neruda, Santiago, 1998.

QUIJANO, A.: "Modernidad, identidad y utopía en América Latina", Ediciones Sociedad Política, Lima, 1988.

RABÍ Contreras, Salim Omar: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, (directores: Eduardo Mosquera Adell y José Ramón Moreno Páez) Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015.

_____: "Habitar ¿Cuál Patrimonio?". En: HALPERT, Mirtha Editora, "Habitar el Patrimonio". Universidad Central. Santiago de Chile, 2007.

RAYMOND, H. y HAUTMONT, N: et al. "L' Habitat pavillonnaire", L' Harmattan, París, 2001.

REALE, Giovanni y ANTISERI, Darío: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Antigüedad y edad media) tomo I, Editorial Herder, Barcelona, 1995.

_____: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Humanismo a Kant), tomo II. Editorial Herder, Barcelona, 1988

_____: "Historia del pensamiento filosófico y científico". (Del Romanticismo hasta hoy), tomo III. Editorial Herder, Barcelona, 1988.

REVISTA "Nerudiana" n°3, "Esfera, pez y hexagrama: el logo de Pablo Neruda", Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile, 2007.

REVISTA "Arquitectura Viva", n° 33, Madrid, 1993, Pág. 75.

REYES, Bernardo: "Casas de Neruda", Pehuén, Santiago de Chile, 2001.

_____: "Casas de Neruda", Prólogo de Bernardo Reyes, "Persistencia del viaje" Pehuén Editores. Tercera edición, Santiago de Chile, 2008.

RIEGL, Alois: "El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen", (traducción de Ana Pérez López), 3a ed., La balsa de la Medusa 7, Madrid, 2008.

RIVERA Blanco, Javier: "Restauración arquitectónica. Desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia", Teoría e Historia de la restauración. Munilla-Lería, Madrid, 1997.

RODRÍGUEZ ÁRIAS, Germán: "Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica", A.C. Documentos de actividad contemporánea, n°6, publicación del G.A.T.E.P.A.C.

RODRÍGUEZ Fernández, Mario: "La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda", Anales de la Universidad de Chile. Departamento de español, Universidad de Chile, 1971.

RODRÍGUEZ Monegal, Emir: "Neruda, el viajero inmóvil", Monte Ávila, Caracas, 1977.

ROMERO Moragas, Carlos: "La gestión de las políticas culturales". En: Máster en Gestión Cultural. Universidad de Sevilla / Universidad de Granada / Junta de Andalucía. 2003-2004.

ROPERO Regidor, Diego: "El legado de Juan Ramón Jiménez", Informe elaborado para la declaración como Bien de Interés Cultural del legado de Juan Ramón Jiménez, a petición de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en Huelva, Sevilla, 24 de septiembre de 2000.

ROSELLÓ i CEREZUELA, David: "Diseño y evaluación de proyectos culturales", Ariel, Barcelona, 2004.

RUDOLFSKY, Bernard: "Arquitectura sin arquitectos", Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires: Buenos Aires, 1973.

_____: "Arquitectura sin arquitectos", Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.

RUSKIN, John: "Las siete lámparas de la arquitectura", Editorial Coyoacán, México, 2012.

RUSSELL, Bertrand: "Religión y Ciencia", Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

RYBCZYNSKI, Witold: "La casa. Historia de una idea", Nerea, Madrid, 1992.

SABATO, Ernesto: "Sobre héroes y tumbas", Seix Barral, 2001.

SABORIDO Yudín, María Soledad: "Patrimonio y ciudadanía: Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorios". Santiago de Chile, Tesis de doctorado, (director: profesor Eduardo Mosquera Adell, Universidad de Sevilla, 2015.

SÁEZ, Fernando: "Delia del Carril. La mujer argentina de Pablo Neruda", Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

_____: "La hormiga. Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda", Catalonia, Santiago, 2004.

_____: "Tres casas y muchas cosas. El otro legado de Pablo Neruda", Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008), Museo Nacional del Romanticismo III Congreso de Casas Museo. La habitación del héroe (5-7 de marzo de 2008) Dirección: Begoña Torres González Coordinación: M.ª Jesús Cabrera Bravo y Leticia Sastre Sánchez. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Págs. 315-316.

SAHADY Villanueva, Antonio: "Mutaciones del Patrimonio Arquitectónico de Santiago de Chile". Una revisión del centro histórico, Editorial Universitaria, Santiago, 2015.

SALAZAR Bondy, Augusto: "Para una filosofía del valor", Editorial Universitaria, 1971.

SAVATER, Fernando: "Las preguntas de la vida", Editorial Ariel, Barcelona, 1999.

SARTRE, Jean Paul. "El ser y la nada", Editorial Losada, Argentina, 2005.

SCHULER, Max: "Ética", Caparrós Editores, Colección Esprit, Madrid, 2007.

_____: "Ética", Introducción y edición de Juan Miguel Palacios, Traducción de Hilario Rodríguez Sanz, Caparrós Editores, 2001.

_____: "Esencia y forma de la simpatía", Losada, Buenos Aires, 1943.

SECHI, Eduardo: "La casa chilena hasta el siglo XIX". Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, N° 3. Santiago, Chile, 1952.

SCHWARTZ, Jorge. "Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos", Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

SEGURA Ahumada, Ximena: "Las casas de Pablo Neruda", Seminario de investigación V año, profesor guía Fernán Mesa, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Departamento de Diseño, Universidad de Chile, Santiago, 2003.

SIERRA Delgado, José Ramón: "Arquitectura, programa y plusvalía: el proyecto patrimonial", Artículo Revista Neutra n°11, Sevilla 2004.

_____: "Arquitectura Dadá y Patrimonio de la Humanidad", Recolectores Urbanos Editorial, Sevilla, 2014.

_____: "El destino poético de los objetos cotidianos", ETSAB-UPC, Barcelona, 1996.

SITTE, Camilo: "Construcción de las ciudades según principios artísticos", Editorial Canosa, Barcelona, 1926.

SOLDEVILLA, Llorenç: "Geografia literària, 1. Comarques barcelonines", Proa, Barcelona, 2009.

SOLDATI, Mario: "El arquitecto", Ediciones Paradigma, traducción de César Astor, Barcelona, 1990.

STOKOLS, D. y SHUMAKER, S: "People in places: A transactional view of settings", J.H. Harvey (Ed.), 1981.

SUANCES Marcos, Manuel: "Max Scheler. Principios de una ética personalista", Herder Editorial S.L., Barcelona, 1986.

SUÁREZ-INCLÁN, Rosa María: "Los itinerarios culturales" Ponencia presentada el 15 de diciembre del 2003 en el "Encuentro Internacional sobre: La Representatividad en la Lista del Patrimonio Mundial. El Patrimonio Cultural y Natural de Iberoamérica, Estados Unidos y Canadá", celebrado en Querétaro, México, del 12 al 16 de Diciembre del año 2003.

SUBERCASEAUX, B.: "Chile, ¿un país moderno?", Grupo Editorial Zeta, Santiago, 1996.

TEITELBOIM, Volodia: "Neruda", Edición revisada y actualizada, Sudamericana, Santiago, 1996.

_____: "Neruda", Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2004.

THOSBY, David: "Economía y cultura", Editorial Akal, Madrid, 2003.

THORNTON, Peter: "Autentic Decor: The domestic interior. 1620-1920", Viking, New York, 1964.

TORRES Balbás, Leopoldo: "El aislamiento de las catedrales", Arquitectura, 1919, vol. II, n°20: Pág. 39.

_____: "Sobre Monumentos y otros escritos. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1996.

TOURAINÉ, Alain: "¿Podremos Vivir Juntos? Iguales y Diferentes". Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

TOWSE, Ruth: "A Handbook of Cultural Economics", Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2003. Publicado en español como Manual de economía de la cultura, Fundación Autor, Madrid, 2005.

TRILLERÍA, González Jocelyn: "La arquitectura sin arquitecto. Algunas reflexiones sobre arquitectura vernácula" Citando a Ortega y Gasset (1982). Revista AUS 8, Segundo semestre, Santiago de Chile, 2010.

TUGORES Truyol, Francesca y PLANAS Ferrer, Rosa: "Introducción al Patrimonio Cultural". Editorial Trea, 2006

TURNER, John. C: "Redescubrir el grupo social", Morata, Madrid, (Original, 1987), 1990.

URRUTIA, Matilde: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral, Biblioteca Breve, 1997.

_____: "Mi vida junto a Pablo Neruda", Seix Barral, Barcelona, 1986

USLAR PIETRI, A.: "La creación del nuevo mundo", Ediciones Grijalbo, Caracas, 1991.

VALCÁRCEL, L.E.: "Tempestad en los andes", Editorial Garcilaso, Lima, 1925.

VALERA, Sergi: "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social", Revista de Psicología Social, 12, 1997

_____: "El simbolisme en la ciutat. Funcions de l'espai simbòlic urbà", Tesis de doctorado Universitat de Barcelona, 1993.

_____: Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la psicología ambiental. Revista de Psicología. Universitas Tarraconensis, 18, 1996: Págs. 63-84.

VALERA, Sergi y POL, Eric: "El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental", Anuario de Psicología, 62, 1994: Págs. 5-24.

VALDÉZ Cruz, Leonardo: "Un proyecto para la Fundación Neruda", Revista Universum de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Talca, Publicación del Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina, Santiago de Chile, Págs. 103-104.

VÁZQUEZ Barquero, Antonio: "El cambio del modelo de desarrollo regional y los nuevos procesos de difusión en España", Estudios Territoriales n°20, Pág. 115.

VELASCO, Francisco: "Los rostros de Neruda", Nueva Voz, Valparaíso, 1990.

VÉLIZ, Claudio: "The centralist tradition of Latin America", Princeton University Press, New Jersey, 1980.

_____: "The new World of the Gothic Fox: Culture and Economy in English and Spanish América", Berkeley University of California Press, 1994.

VIAL Cron, Sara: "Neruda en Valparaíso", Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1983.

_____: "Neruda vuelve a Valparaíso", Ediciones Universitarias, Valparaíso, 2004.

VIDAL Moranta, Tomeu y POL Urrútia, Enric "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares", Anuario de Psicología, vol. 36, nº3, Facultad de Psicología Universidad de Barcelona, 2005: Págs.281-297.

VIDAL, Virginia: "Neruda, el poeta estafado: ¿de quién es Cantalao?", Editorial Anaquel Austral, Santiago, Editorial Poetas Antiimperialistas de América, 2005.

VILLAGRÁN García, José: "Teoría de la Arquitectura", Cuadernos de Arquitectura 13, México, 1964.

VITALI, V: "Cultura entonces, cultura ahora: el verdadero negocio de la gestión del patrimonio". En: V Symposium Internacional de la Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial: La Innovación en la Gestión. Santiago de Compostela: OPCM, 1999.

VITRUVIO Polión, Marco Lucio: "Los diez libros de Arquitectura", Alianza editorial, Madrid, 1995.

WAGNER, Peter: "Modernity, capitalism and critique", Thesis eleven 66, 2001.

WAISBERG, Myriam: "El multifacético Patrimonio de Valparaíso". En: "Monumentos y Sitios de Chile", Icomos-Chile, 1999, ediciones Altazor, Santiago, 1999, pág. 153.

_____: "La arquitectura religiosa de Valparaíso. Siglo XVI-siglo XIX. Editorial Universidad de Valparaíso, 1992.

_____: "Las casas de Playa Ancha", Editorial Universidad de Valparaíso, 1987.

_____: "En torno a la historia de la arquitectura chilena", Valparaíso, Universidad de Chile, Facultad de Arte y Tecnología, Departamento de Arquitectura y Urbanismo, 1978.

_____: "El patrimonio arquitectónico y el concepto de restauración en la época contemporánea". Documento del Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, Chile, 1979.

WAISMAN, Marina: "El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos, Escala, Bogotá, 1990.

WUTHNOW, R., et. Al. "Análisis cultural", Paidós, Barcelona, 1988.

ZEVI, Bruno: "Saber ver la arquitectura", Ediciones Apóstrofe S. L, Barcelona, 1998.

Leyes, normas y decretos

LEY 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Boletín Oficial del Estado, BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985, páginas 20342 a 20352 (11 págs.).

LEY 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía, Edita Junta de Andalucía, 1ª edición febrero 2008.

LEY n º17288 de Monumentos Nacionales y Normas relacionadas, Ministerio de Educación Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago de Chile, 2016: Pág. 109-111. www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf

LEY General de Urbanismo y Construcciones (LGUC), 1975 Página del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile: [https://www.minvu.cl/Marco Normativo](https://www.minvu.cl/Marco%20Normativo)

LEY N° 19.300 de Bases del Medioambiente, de 1994, modificada por la Ley N° 20.417 de 2010. [https://www.leychile.cl/Consulta/listado_n_sel? grupo aporte=&sub=906&agr=2&comp=](https://www.leychile.cl/Consulta/listado_n_sel?grupoaporte=&sub=906&agr=2&comp=)

LEY n º20417 de Medio Ambiente. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1010459>

PLAN Regulador Comunal de la Reina n° 1516. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. http://www.normativaconstruccion.cl/documentos_sitio/65558 DTO-1857_07-OCT-2015.pdf

Zona típica, Decreto n º605, 2001. Página web UNESCO. <http://whc.unesco.org/en/list/959/>

PLAN Regulador de Valparaíso, MINVU N° 26 DEL 08 de abril de 1984. Página web de la Municipalidad de Valparaíso. <http://www.municipalidaddevalparaiso.cl/PlanRegulador.aspx>

PLAN Regulador Intercomunal, Aprobado por Decreto Supremo N° 30 del 12 de Enero de 1965 D.O. del 01 de Marzo de 1965. Página web de la Municipalidad de Valparaíso. <http://www.municipalidaddevalparaiso.cl/PlanRegulador.aspx>

PLAN Regulador Metropolitano de Valparaíso. Aprobado por Resolución N° 128 de 12 de Marzo de 2014 D.O. del 2 de Abril de 2014. Página web de la Municipalidad de Valparaíso. <http://www.municipalidaddevalparaiso.cl/PlanRegulador.aspx>

DECRETO Nº 3.500 del 19 de junio de 1925 sobre monumentos históricos .Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. BCN. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1069367>

DECRETO Ley Nº 651 del 17 de octubre de 1925. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. BCN <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=6260>

DECRETO 1187 de 15 de diciembre de 1997. Página web información jurídica de Chile. <http://legislacion-oficial.vlex.cl/vid/tipica-costero-negra-quisco-valparaiso-470695750>

DECRETO 1857 de 2 de octubre de 2015. Aprueba enmiendas al Plan Regulador de la Reina. Página web información jurídica de Chile.<https://legislacion-oficial.vlex.cl/vid/decreto-num-1857-publicado-584207910>

DECRETO Supremo Nº 19, de 2001, del Ministerio Secretaría General de la Presidencia, publicado en el Diario Oficial del 10 de febrero de 2001. Página web de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. BCN. <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=181662>

DECRETO 17/2015, de 20 de enero, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Sitio Histórico, los lugares vinculados con Juan Ramón Jiménez sitios en el término municipal de Moguer, Huelva. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, BOJA nº20 de 30-01-2015: Págs. 50-63.

REAL Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Publicado en: BOE núm. 24, de 28 de enero de 1986, páginas 3815 a 3831 (17 págs.)

Instrucciones particulares del Decreto 19/1995. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/1995/43/1>

CIRCULAR Nº 485/07 (DDU Nº 186). Planificación Urbana. Inmuebles y zonas de Conservación Histórica. Página del Ministerio de Vivienda y Urbanismo. http://www.minvu.cl/aopensite_20090911173715.aspx

CIRCULAR DDU 227. Página web de Patrimonio Urbano Chile. <http://www.patrimoniourbano.cl/documento-11/>

REGLAMENTO de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía, aprobado por el Decreto 19/1995, de 7 de febrero <http://www.juntadeandalucia.es/boja/1995/43/1>

INFORME Diagnóstico de los Conjuntos Históricos, Moguer, Palos de la Frontera, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1992: Págs. 35 y s.

NORMA Subsidiaria de Planeamiento Municipal de Moguer, revisión y adaptación del Plan General de Ordenación Urbana de 1970, redactada por los Servicios Técnicos del Ayuntamiento de Moguer, aprobadas y vigentes desde 1992.

Conferencias

CONFERENCIA Mundial sobre las Políticas Culturales - MONDIACULT, tuvo lugar en México DF entre el 26 de julio y el 6 agosto de 1982, <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668MB.pdf>

CONFERENCIA de la Unión Panamericana (antecedente formal de la Organización de Estados Americanos. OEA, Página OEA: <http://www.oas.org/es/temas/default.asp>

1ª CONFERENCIA Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos "Carta de Atenas", Atenas 1931: Punto 7. http://ipce.mcu.es/pdfs/1931_Carta_Atenas.pdf

Cartas

CARTA del Restauo traducida por María José Martínez Justicia a partir del texto italiano. http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restauo_Roma.pdf

CARTA de Cracovia "Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio construido", de 26 de octubre de 2000. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_cracovia_2000_spa_orof.pdf

CARTA de Atenas. http://www.ddooss.org/articulos/textos/Le_Corbusier_Atenas.htm

<http://www.arq.com.mx/documentos/Detalles/51493.html>

CARTA de Venecia de 1964. Redactada como conclusión del II Congreso de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricos, bajo los auspicios de la UNESCO. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_venecia_1964_spa_orof.pdf

CARTA de Venecia. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos. Históricos, Venecia 1964. Adoptada por ICOMOS en 1965. Art. 11-13. https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

CARTA de Toledo-Carta de Washington. Carta internacional para la conservación de las ciudades históricas y áreas urbanas históricas (1986-1987) http://www.icomos.org/charters/towns_sp.pdf

CARTA de Burra .Carta del ICOMOS Australia para Sitios de Significación Cultural. Adoptada el 19 de agosto de 1979 en Burra, Australia del Sur, y actualizada el 23 de febrero de 1981, el 23 de abril de 1988 y el 26 de noviembre de 1999. http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_de_Burra.pdf
www.icomos.org/charters/burra1999_spa.pdf

CARTA de Itinerarios Culturales. Elaborada por el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) del ICOMOS. Ratificada por la 16ª Asamblea General del ICOMOS, Québec, Canada, el 4 de octubre de 2008. Página del ICOMOS. <https://www.icomos.org/>

Convenciones

CONVENCIÓN para la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, Conferencia general UNESCO, París, 16 de noviembre de 1972. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

CONVENCIÓN para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, París, Octubre de 2003. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

CONVENCIÓN de la Haya para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954. La Haya, 14 de mayo de 1954. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

CONVENCIÓN de la Haya de 1899 relativa a las leyes y usos de la guerra terrestre y reglamento anexo. <http://www.un.org/es/iccj/hague.shtml>

CONVENCIÓN para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa, Convención de Granada, 3 de octubre 1985. http://ipce.mcu.es/pdfs/1985_Convencion_Granada.pdf

Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, París, noviembre 1970. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

CONVENCIÓN nº32 en 2003. UNESCO. Definición de patrimonio inmaterial. <https://modernlatinamericanart.wordpress.com/.../unesco-patrimonio-cultural-material>

CONVENCIÓN II de la Haya de 1899 relativa a las leyes y usos de la guerra terrestre y reglamento anexo. (29 de julio de 1899). <http://derechos.org/nizkor/ley/doc/haya2.html>

CONVENIO sobre la protección de las instituciones artísticas y científicas y de los monumentos históricos Montevideo, 1935. <http://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/c-3.htm>

Instrumento de Ratificación del Convenio para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa, hecho en Granada el 3 de octubre de 1985. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1989-15166

CONVENIO Europeo del Paisaje, Florencia, 20 de octubre del año 2000. Página del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. <http://www.mapama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/convenio.aspx>

Recomendaciones

RECOMENDACIÓN sobre la Conservación de los Bienes Culturales que la Ejecución de Obras Públicas o Privadas pueda poner en Peligro. Reunión celebrada en París del 15 de octubre al 20 de noviembre de 1968. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13085&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

RECOMENDACIÓN relativa a la Salvaguardia de los Conjuntos Históricos o Tradicionales y su Función en la Vida Contemporánea (26 de noviembre de 1976). http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13133&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Declaraciones

DECLARACIÓN de Nairobi. Salvaguarda de los conjuntos históricos o tradicionales, (26-30 octubre-noviembre 1976).

http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13133&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

DECLARACIÓN de Bruselas sobre las leyes y costumbres de la guerra
<https://cavb.blogspot.com.es/2012/09/chile-violo-las-leyes-de-guerra-durante.html>.

DECLARACIÓN de Ámsterdam. Carta europea de patrimonio arquitectónico. (21-25 octubre 1975)

<http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1975.declaracion.amsterdam.patrimonio.arquitectonico.eu-ropeo.pdf>

DECLARACIÓN de San Antonio. <http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento115.pdf>

DECLARACIÓN Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2 de noviembre de 2001).
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, "Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios", Carta de Venecia, Venecia 1964. Artículo 1.

Texto de la Comisión Franceschini, "Per la salvezza dei beni culturali in Italia".

Documento de Nara. http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_DOC_NARAEsp.htm

Documento de Nara sobre la Autenticidad ha sido redactado por 45 participantes de la Conferencia de Nara sobre la Autenticidad en Relación con la Convención sobre el Patrimonio Mundial, celebrada en Nara, Japón, del 1 al 6 de noviembre de 1994, a instancias de la Agencia de Asuntos Culturales (Gobierno de Japón) y de la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con la UNESCO, el ICCROM y el ICOMOS.) www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_DOC_NARAEsp.htm

Periódicos

ABC, Artículo: "Pablo Neruda será enterrado mañana en Isla Negra", 25 de abril de 2016.
http://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-neruda-sera-enterrado-manana-isla-negra-201604251232_noticia.html

ABC, Artículo: "Pablo Neruda será enterrado mañana en Isla Negra", 25 de abril de 2016.
http://www.abc.es/cultura/libros/abci-pablo-neruda-sera-enterrado-manana-isla-negra-201604251232_noticia.html

EL MERCURIO, <http://impresa.elmercurio.com/pages/LUNHomepage.aspx?BodyID=1&dtB=15-04-2017>

EL MERCURIO, Entrevista a Neruda. "Neruda, a lo Humano y a lo Poético" por Luis Alberto Garderats, El Mercurio, Santiago de Chile 20 de abril de 1969. La pregunta fue: "Usted llegó hasta el cuarto año de Pedagogía en francés. Si no hubiese escogido la poesía como forma de vida, ¿le habría gustado ser profesor? - Sería constructor. Haría casas", contestó el poeta.
<https://www.emol.com/especiales/neruda/19690426.htm>

EL MERCURIO, Entrevista a Raúl Bulnes por Cecilia Valdés Urrutia, Página de la Biblioteca Digital Nacional de Chile. <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-propertyvalue-753820.html>

EL PAÍS, Artículo: "Los restos de Pablo Neruda regresan al balneario chileno de Isla Negra, tres años después de una exhumación judicial", sección cultural, Santiago de Chile, 27 de abril de 2016.
<http://elpais.com/>

EL MUNDO, El Mundo.es cultura y ocio. Diciembre de 2008. Bienal de Arquitectura de 1991.

EL SOL, Discurso publicado en El Sol, Madrid, 1934. <http://www.neruda.uchile.cl/discursoalimon.htm>

Entrevistas

Entrevista con Ana María Olivares, Directora de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo, Santiago de Chile, en agosto de 2015.

Entrevista con Javier Ormeño conservador-restaurador, encargado actualmente de las colecciones y conservación en la Fundación Neruda, Santiago de Chile, agosto de 2015.

Entrevista María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, Sevilla julio 2015 y octubre 2016.

Entrevista de Mario Casasús a Ramiro Insunza. <http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/177>

Entrevista a Pablo Orellana en Radio Música libre. http://www.ivoox.com/radio-musica-libre-entrevista-presidente-fundacion-delia-audios-mp3_rf_4415361_1.html.

Entrevista en Sur y Sur, Noticias de América Latina y Caribe, a Sara Vial Cron, en febrero de 2007. <https://www.surysur.net>

Películas

BASOALTO, Manuel: "Isla Negra" Extremo Sur Films.

_____: "La Chascona", Extremo Sur Films.

RADFORD, Michael: El Postino, "El cartero de Pablo Neruda", 1995 (basado en la novela de Antonio Skarmeta).

LARRAÍN, Pablo: "Neruda", escrita por Guillermo Calderón, 2016.

Páginas web

Página del ICOM

<http://www.icom-ce.org/>

<http://cool.conservation-us.org/icom/la-gobernanza/asamblea-general/L/1/index.html>

<https://www.demhist.icom.museum>

Página del ICOMOS

http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_ICOMOS.htm

https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/vernacular_sp.pdf

<http://www.icomos-ciic.org>

Página del Ministerio de Vivienda y Urbanismo:

<http://cndu.gob.cl/wp-content/uploads/2014/10/L4-Politica-Nacional-Urbana.pdf>

http://www.minvu.cl/opensite_20070427120550.aspx

http://www.minvu.cl/opensite_20111122105648.aspx

Página de la Universidad de Chile:

Pablo Neruda, Fundación. <https://www.fundacionneruda.org>

Página dedicada a Pablo Neruda www.uchile.cl/neruda/html

<http://www.neruda.uchile.cl/deliadelcarril.htm>;

<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obranavyregresos1.html>

<http://www.neruda.uchile.cl/estudiante2.htm>

Diccionario de la Real Academia de la lengua.

<http://dle.rae.es/?id=PIDhkfD>

https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome_instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=rae

<http://dle.rae.es/?id=5SGETnQ>

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=axiologia

Página Fundación Delia del Carril:

<http://www.emol.com/noticias/magazine/2002/03/30/82037/inauguran-casa-de-la-cultura-y-museo-delia-del-carril.html>

www.deliadelcarril.cl

http://deliadelcarril.cl/?page_id=187

Página oficial del Consejo de Monumentos Nacionales:

<http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-channel.html>

http://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-48020_doc_pdf.pdf

https://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf

Página web del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile:

http://www.minvu.cl/aopensite_20090911173715.aspx

<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=8201>

Página del Centro Virtual Cervantes:

<http://cvc.cervantes.es/>

cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59547&Lng=o

Página oficial de la Fundación Neruda:

www.fundacionneruda.org

<http://www.fundacionneruda.org/es/fundacion/quienes-somos>

<http://www.fundacionneruda.org/es/pablo-neruda/cantalao>

Página del Ministerio de Bienes Nacionales:

http://www.bienesnacionales.cl/?page_id=1597

<http://www.bienesnacionales.cl/>

Página de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo. <https://fundacionmanosabiertasparaeldesarrollo.wordpress.com/category/noticias/>

Muebles Sur <http://www.mueblesur.cl/>

Página de Naciones Unidas. <http://www.un.org/es/about-un/>

Página Corporación Ciudad Viva. <http://www.comminit.com/la/content/corporaci%C3%B3n-ciudad-viva-chile>

Página de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1010459>

Página de la Junta de Andalucía. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2016/159/>

Constitución Política de la República de Chile. <https://bcn.cl/1lzdy>

Página oficial de la Organización de Estados Americanos (OEA) "Preservación de Monumentos", Serie Patrimonio Cultural, núm.1, Washington D.C. 1966. <http://www.oas.org/es/>

Página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <http://www.mecd.gob.es/portada-mecd/>

Página de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. http://www.ifrc.org/docs/IDRL/Chile/Decreto_SE%C3%91ALA%20COMO%20ZONA%20AFECTADA02-03_2010.pdf

Página Association for Cultural Economics International (ACEI). <http://www.culturaleconomics.org>

Página de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural. <https://www.aegpc.org>

Página Wikipedia. La Unidad Popular https://es.wikipedia.org/wiki/Unidad_Popular

Página del Consejo Regional de la Cultura y las Artes, CRCA. <http://www.cultura.gob.cl/>

Página de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/consejeria/organigrama>

Página Portal latinoamericano Sur y Sur, Artículo. "Sara Vial, poeta y periodista, recuerda a Neruda en Valparaíso", febrero 2007. <http://www.surysur.net/sara-vial-poeta-y-periodista-recuerda-a-neruda-en-valparaiso/>

Revista electrónica de Patrimonio Histórico: "El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre", Artículo, en e-rph diciembre 2007 (revista semestral). <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/concepto/estudios/articulo5.php>

Congreso Internacional sobre Gestión del Patrimonio Cultural, Vitoria, 26-29 de septiembre de 2001. <https://www.gestioncultural.org>

CHOMBART de Lauwe, Paul-Henry: Artículo: "Paul-Henry Chombart de Lauwe y la historia de los estudios urbanos en Francia", Revista Espaces et sociétés nº103, Editions Érès, Francia. <http://www.espacesetsocietes.msh-paris.fr/spa/organizacion/>

DE CERTEAU, Michel: "Artes del hacer", Tomo I. http://es.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Certeau

DE CERTEAU, Michel: "Habitar; cocinar", Tomo II, realizado por Luce Giard y Pierre Mayol con la colaboración de Marie Ferrer, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de estudios superiores de occidente (ITESO) y el Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000. http://monoskop.org/images/1/1c/De_Certeau_Giard_Mayol_La_inencion_de_lo_cotidiano_2_Habitar_cocinar.pdf

GARCÍA, Rodrigo: "Estudio sobre reestructuración portuaria", Impacto social puerto de Valparaíso. OIT. Documentos de trabajo, 1996. <http://ilo-mirror.library.cornell.edu/public/spanish/dialogue/sector/papers/port-ch/index.htm>

GREFFE, Xavier: "El valor económico del patrimonio". Manual Atalaya, Apoyo a la Gestión Cultural, <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/valor-economico-patrimonio>

GREFFE, Xavier: Entrevista, ¿Qué es una ciudad creativa? <https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=libros%20xavier%20greffe>

GÓMEZ Redondo, Carmen: "Patrimonio e identidad: La educación patrimonial como vínculo entre individuo y entorno", Texto sacado del I Congreso Internacional de La Educación Patrimonial en España y Europa, Universidad de Valladolid. ipce.mcu.es/pdfs/CEPIntroIndice.pdf

KANT, Immanuel: "Crítica del juicio" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime", (traducido por Alejo García Moreno y Juan Rovira), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital basada en la edición de Madrid, Librería de Iruvredra, 1876. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5p8>

MARTÍNEZ, Emilio: "Configuración urbana, habitar y apropiación del espacio", XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control Barcelona, 5-10 de mayo de 2014. <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Emilio%20Martinez.pdf>

PEPPINO BARALE, Ana María: "Las casas y las esposas de Neruda también son poesía", Artículo, <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2004/peppino.html>

PÉREZ Cano, María Teresa y MOSQUERA Adell, Eduardo: Artículo: "El Contexto de los Monumentos: La hora de los entornos". <http://www.lalaja.org/303.html>

TUSQUETS Blanca, Oscar: "El Museo como casa del placer". Museo Bagatti Valsecchi Milano 1994 y Universidad Menéndez Pelayo, Santander 1996. Manifiesto panfletario leído con motivo de la inauguración del Museo Bagatti Valsecchi el 17 de noviembre de 1994 en la ciudad de Milán. Contra los Museos de exaltación Nacional o el Museo como casa de placer. <http://www.tusquets.com/fichaa/189/el-museo-como-casa-de-placer->

VIAL Cron, Sara: Artículo "El encanto de Valparaíso. Neruda y su amor a Valparaíso". <http://www.caiman.de/chile/neruda/neruda.shtml>

ZAMORA Baño, Francisco: "La gestión del patrimonio cultural en España", Conferencia pronunciada en el Congreso sobre patrimonio organizado en el seno de la exposición AR&PA en Valladolid, Noviembre 2002. <http://www.gestioncultural.org>

Índice de ilustraciones

- (1) Una de las casas (objeto) que son motivo de esta investigación. Segundo esbozo de Neruda a propósito de la primera ampliación de la casa de Isla Negra en 1943. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- (2) Cuadro sobre los Instrumentos de protección legal del patrimonio urbano y construido en Chile. SABORIDO Yudín, María Soledad: "Patrimonio y ciudadanía: Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorios". Santiago de Chile, Tesis de doctorado, (director: profesor Eduardo Mosquera Adell, Universidad de Sevilla, 2015.
- (3) Cuadro sobre los Niveles de acción e instrumentos de la planificación urbana en Chile. SABORIDO Yudín, María Soledad: "Patrimonio y ciudadanía: Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorios". Santiago de Chile, Tesis de doctorado, (director: profesor Eduardo Mosquera Adell, Universidad de Sevilla, 2015.
- (4) Cuadro sobre los Planes Reguladores Comunales y normativa de los inmuebles patrimoniales. SABORIDO Yudín, María Soledad: "Patrimonio y ciudadanía: Movimientos ciudadanos en defensa del patrimonio en los barrios y territorios". Santiago de Chile, Tesis de doctorado, (director: profesor Eduardo Mosquera Adell, Universidad de Sevilla, 2015.
- (5) Tabla de valores según Scheler. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=imagen+tabla+valores+scheler
- (6) El compromiso con España y Chile. Imagen del presidente de Chile en aquel momento, Pedro Aguirre Cerda, en la cubierta del Winnipeg. Foto: Biblioteca Nacional de Chile.
- (7) Este viejo carguero francés fue el barco que contrató Pablo Neruda para transportar a 2.365 exiliados españoles a Chile. Foto: Biblioteca Nacional de Chile.
- (8) El compromiso político y la amistad. Salvador Allende y Pablo Neruda. 1972 / Chile. En un mitin en su etapa política. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (9) El reconocimiento internacional. Neruda fue galardonado con el Nobel de Literatura el 21 de octubre de 1971/ Estocolmo. Fotografía de la entrega del premio. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (10) El trabajo y exilio. Embajador de Chile en Francia. 1972 / París. Pablo Neruda escribiendo tras escritorio, durante su labor como Embajador de Chile en Francia. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (11) El reconocimiento nacional. En Valparaíso. 1972 / Fortín Prat, Valparaíso (Chile) Pablo Neruda sentado tras una mesa sobre escenario, dando un discurso durante homenaje ofrecido a él en Valparaíso. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (12) El compromiso con España. A bordo de la "Esmeralda". 1970 / Pablo Neruda, a bordo de la "Esmeralda". El nuevo ejecutivo chileno del Frente Popular lo nombra cónsul para la emigración española, con sede en París, desde donde consigue canalizar el éxodo de los refugiados hacia Sudamérica a bordo del Winnipeg y la Esmeralda. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (13).- Obra literaria y la amistad. Gabriel García Márquez y Pablo Neruda. 1971 / Los dos escritores latinoamericanos mantuvieron una estrecha amistad hasta su muerte. El humor era una característica común entre ambos. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (14) Fotomontaje realizado a partir de un interior de la casa Bianchetti de Luigi Snozzi en Locarno-Monti, 1975-1977, hecho para un curso de Sociología del profesor Jean-Pierre Junker (ETH, Zurich, 1990). El

- mismo espacio vacío a la izquierda, con muebles y personas a la derecha.
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=casa+bianchetti
- (15) Fotografías de la casa de Isla Negra en 1938. Fundación Neruda.
- (16) Fotografías de la casa de Isla Negra en 1938. Fundación Neruda.
- (17) Plano de situación casa de Isla Negra.
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=callejero+isla+negra+chile.
- (18) Planta original. Dibujo de Lorena Paz Akin, basado en los planos recogidos en la Tesis de doctorado de Elena Mayorga: "Las casas de Pablo Neruda".
- (19) Sección A-A" de la casa original. Vistas del océano según dibujo de Lorena Paz Akin, y estudio de MORGADO, Patricia: "Stone upon Stone: From Pablo Neruda's House in Isla Negra to the Heights of Macchu Picchu", Artículo en TDSR (Traditional Dwellings and Settlements Review) Volume XXII Number 11, 2011.
- (20) Primer esbozo de Neruda a propósito de la primera ampliación en Isla Negra en 1943 (zona inferior del dibujo). Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- (21) Segundo esbozo de Neruda a propósito de la primera ampliación en Isla Negra en 1943. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- (22) Tercer dibujo de Neruda a propósito de la primera ampliación en Isla Negra en 1943. Esta vez utiliza un lápiz y no la tinta verde. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- (23) Anteproyecto del arquitecto Rodríguez Arias de la primera ampliación en Isla Negra en 1943. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- (24) Primera ampliación 1945. Fotografía sacada del Archivo Central Andrés Bello Universidad de Chile.
- (25) Planta con las intervenciones definitivas en la casa original. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.
- (26) Planta de la ampliación y secciones referenciadas, donde se aprecia la pequeña altura del altillo o planta primera. MORGADO, Patricia: "Stone upon a stone: From Pablo Neruda's House in Isla Negra to Heights of Machu Picchu", artículo en TDSR Volume XXII, número 11, 2011.
<https://iaste.berkeley.edu/pdfs/22.2d-Spr11Morgado.pdf>
- (27) Esquema entregado por Neruda a Germán Rodríguez Arias en 1945 para la ampliación que se ejecutó 20 años después ya con la colaboración del arquitecto Sergio Soza. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.
- (28) Esquema realizado por Germán Rodríguez Arias en base al dibujo entregado por Neruda en 1945 para la ampliación de la casa. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.
- (29) Fotografías de la construcción de los arcos. Archivo fotográfico de la Fundación Neruda.
- (30) Fotografías de la construcción de la ampliación. Archivo fotográfico de la Fundación Neruda.
- (31) Fotografía de Neruda en Isla Negra cuando ya se había realizado la ampliación con los arcos de unión. Archivo fotográfico de la Fundación Neruda.
- (32) 4 fotografías de la vida de Neruda en Isla Negra.
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (33) Esquema de todas las ampliaciones de las que se tiene constancia desde 1939-1990 y según interpretación del autor.
- (34) Planta baja de la casa de Isla Negra después de las modificaciones hechas por Raúl Bulnes. Aparecen también todos los elementos exteriores que forman parte del imaginario del poeta. BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos", Publicaciones AOA., Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 45.
- (35) Carta remitida al Vicepresidente de la Comisión de Monumentos Nacionales por la Sociedad de escritores de Chile. 1973. Fundación Neruda.
- (36) Carta dirigida en abril de 1990 por Hernán Rodríguez Villegas, director del Museo Histórico Nacional de Chile al Consejo de Monumentos Nacionales solicitando proteja la casa de Isla Negra declarándola Monumento Nacional. Fundación Neruda.
- (37) Declaración como Monumento Histórico la Casa de Isla Negra en 1990. Fundación Neruda.
- (38) Plano de la ampliación de la Casa-Museo, en la parcela adyacente de la derecha, con un programa de usos para complementar la visita. También aparece la situación del enterramiento de Neruda. Fundación Neruda.
- (39) Detalle de la distribución de la ampliación. La casa matriz queda a la izquierda de la ampliación. Fundación Neruda.
- (40) Fotografías, plantas, alzados y secciones encargados en el año 2006 por la Fundación Pablo Neruda, quien ha facilitado la documentación. (Sin escala)

- (41) Plantas, alzados y secciones encargados en el año 2006 por la Fundación Pablo Neruda, quien ha facilitado la documentación. (Sin escala)
- (42) Representación de las secciones transversales de la casa donde se ve las pequeñas dimensiones en anchura y altura de la mayoría de las piezas, aun siendo espacios principales. Contrasta esta realidad con el gran desarrollo longitudinal de los mismos espacios. Plano de situación explicativo de las secciones transversales. Fundación Neruda.
- (43) Plano de situación. Emplazamiento al pie del cerro San Cristóbal hacia el norte, y Santiago en la dirección sur. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=callejero++santiago+chile
- (44) Esquema del primer solar comprado en 1952 (1) y la ampliación de terreno adquirida en 1956 por los Neruda- Urrutia (2). Autor.
- (45) Primera propuesta de Germán Rodríguez Arias para La Chascona antes de hacer la simetría. 1953. Piso 2º y Piso 3º. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 45.
- (46) Esquema que muestra la primera etapa de construcción de la casa en el terreno originalmente adquirido con los volúmenes 1 y 2. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: Pág. 172
- (47) Plano de la losa de cimentación y suelo primera planta. 1953. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 46.
- (48) La escalera bar fue diseñada por Rodríguez Arias, según demandas del poeta, con una madera determinada, funcional y económica. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 101.
- (49) Fotografía volumen 1. Vista del salón y terraza mirador. Autor.
- (50) Esquema de la distribución del volumen 1. Planta de cimentación, 2. Planta primera y 3. Planta segunda. Autor.
- (51) Distribución del volumen 2. Planta baja de acceso. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: pág. 193.
- (52) Distribución del volumen 2. Planta primera. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 58.
- (53) Plano del bar y el estudio-biblioteca abierto de Germán Rodríguez Arias para La Chascona. 1957. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.
- (54) Plano del estudio-biblioteca abierto de Germán Rodríguez Arias para La Chascona. 1957. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 51.
- (55) Propuesta de Germán Rodríguez Arias para ampliación de la cocina y comedor en 1957 del volumen 2. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 58.
- (56) Comedor a continuación del bar de la casa original con el armario-puerta de acceso al distribuidor para subir a la planta segunda. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004
- (57) Propuesta de Germán Rodríguez Arias para la ampliación de la planta segunda del volumen 2 en 1957. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda y Rodríguez Arias. Casas para un poeta" COAC, 2004: Pág. 59.
- (58) Proyecto de Carlos Martner para el estudio- biblioteca respetando los grupos de árboles que condujeron a crear pequeños espacios y fachada de trazado irregular. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: pág. 177.
- (59) Sección A-A" de La Chascona representada en la planta de la fig. 6o. Aparece el volumen 1 en alzado y volumen 2 en sección en la parte baja de la parcela. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996: pág. 47.
- (60) Planta general de la Chascona con todas sus piezas (1958). BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos", Publicaciones AOA, Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 46.
- (61) Esquema de todas las ampliaciones de las que se tiene constancia desde 1952-1958. GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitecturas de ida y vuelta", Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2006: pág. 450.
- (62) Declaración como Monumento Histórico la Casa "La Chascona" en 1990. Fundación Neruda.

- (63) Planta de las piezas que componen La Chascona en la actualidad junto con la pieza dedicada a espacio cultural (esquina inferior derecha). Esquema de las secciones A-A", B-B", C-C" Y D-D" de la figura siguiente (64). Autor.
- (64) Secciones que permiten entender la topografía del terreno y la adaptación de la casa al mismo. Las secciones B-B" y C-C" incluyen el nuevo edificio dedicado al espacio cultural "Estravagario", abierto al público en 2011. Planos facilitados por la Fundación Pablo Neruda. Planos de Raúl Bulnes Calderón. Taller de Arquitectura y diseño. (2009)
- (65) Primera planta de las intervenciones en el entorno de la casa original con el fin de liberar sus espacios para mejorar su gestión y difusión. Fundación Neruda.
- (66) Segunda planta. Fundación Neruda.
- (67) Tercera y cuarta planta de las intervenciones. Fundación Neruda.
- (68) Plano de situación de La Sebastiana. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=callejero+valparaiso
- (69) Dibujo de la Sebastiana. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=imagenes+la+sebastiana
- (70) Escalera acceso a la casa de Neruda. Fotografía autor.
- (71) Planta baja propiedad de Neruda (segunda planta de la casa completa). BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos". Publicaciones AOA, Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 4
- (72) Salón-comedor. Chimenea pensada por Neruda. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+la+sebastiana
- (73) Salón-comedor. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+la+sebastiana
- (74) BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos". Publicaciones AOA, Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 48.
- (75) Vistas a la bahía de Valparaíso desde el dormitorio principal. <http://www.fundacionneruda.org/es/galeria-sebastiana>
- (76) Última planta. Lugar de trabajo. <http://www.fundacionneruda.org/es/galeria-sebastiana>
- (77) Axonometría de todas las plantas de la Sebastiana. Artículo País. La tercera. 18 de septiembre de 2011. Planta baja y primera propiedad de la familia Martner, segunda, tercera y cuarta propiedad de Neruda.
- (78) y (79) Centro Cultural y su relación con el entorno. Fotografías autor.
- (80) y (81) Centro Cultural y su relación con la casa original. Fotografías autor.
- (82) Planta general de emplazamiento donde aparecen todas las piezas que conforman hoy el entorno de la casa original de la Sebastiana. Fundación Pablo Neruda.
- (83) Elevaciones y sección explicativas de la casa original y ocupación de la parcela de todos los volúmenes. Fundación Pablo Neruda.
- (84) Declaración del Ministerio de Educación como Monumento Nacional a la Sebastiana. <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-channel.html>
- (85) Plano de situación de la finca en la Avda. Lynch Norte en el barrio actual de la Reina. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=callejero++santiago+chile
- (86) Plano de emplazamiento de la casa en la actualidad. GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitecturas de ida y vuelta", Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2006: pág. 435.
- (87) y (88): Pablo y Delia del Carril. Año 1950 aproximadamente. Se ve lo cuidado del jardín y lo frondoso de los árboles. Fundación Delia del Carril.
- (89) Vista desde el salón hacia el patio-jardín trasero con la estructura en madera de la parra. Fotografías de la Fundación Neruda.
- (90) Estado actual del patio-jardín (agosto 2015). Foto donde se aprecia al fondo el teatro y el castaño derrumbado. Fotografía autor.
- (91) Estado actual del patio-jardín. Foto tomada por el autor desde el fondo de la finca.
- (92) Plano de la primitiva planta baja de la casa con la logia perimetral vista desde la entrada de la finca. GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959". Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2006: Capítulo V. Pág. 478.
- (93) Plano de la primitiva planta baja y primera. Esquema de la reforma. GONZÁLEZ de Canales, Francisco: "Arquitectura de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937 y 1959". Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2006: Capítulo V Pág. 478).
- (94) Chimenea-asador en piedra con un comedor que estuvo "dentro de la chimenea", comedor de madera y mimbre diseñado por Germán Rodríguez Arias. Autor.
- (95) Teatro Federico García Lorca en Michoacán. Década de los 40. Fotografía Fundación Delia del Carril.
- (96) Teatro Federico García Lorca en Michoacán reformado en 2006. Foto en la actualidad 2015. Autor.

- (97) y (98) Detalles de uno de los apoyos de la cubierta, con el tronco de árbol sobre basa de piedra y la cercha metálica. Fondo de la escena de piedra y asador. Teatro Federico García Lorca en Michoacán en la actualidad 2015. Autor.
- (99) Plano de planta que acompaña la solicitud de obras con las reformas planteadas en 1943. Se adjunta también un plano del alcantarillado y posición de la fosa séptica que no hemos incluido por su poca visibilidad. Fundación Neruda.
- (100) Solicitud de obras para Michoacán en el año 1944 acompañada de presupuesto y especificaciones que nos da información de los materiales empleados y reformas hechas. Fundación Neruda.
- (101) Planos de la distribución interior de la casa en los años 50. Dibujos de Francisco González de Canales sobre las plantas levantadas por Carlos Durán. Fundación Delia del Carril.
- (102) Fachada principal de Michoacán. Años 50. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
- (103) Fachada principal de Michoacán, estado actual. El autor, agosto 2015.
- (104) Fachada principal de Michoacán. Neruda posando en la puerta de entrada a la parcela. Año 1945. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
- (105) La segunda foto es el estado actual. Autor agosto 2015.
- (106) Fachada principal de Michoacán. Neruda posando junto a la bodega. Año 1945. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
- (107) La segunda foto es el estado actual. Autor agosto 2015.
- (108) Fachada oeste de Michoacán. La menos transformada y mejor conservada, donde aparecen las ventanas de la biblioteca, estudio y altillo con balcón y ventana del dormitorio principal. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
- (109) La segunda foto muestra el estado actual 2015.
- (110) Plantas de la taberna-bar en las casas del poeta. Sin escala. Autor.
- (111) Bar de Isla Negra (1958-1965).
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+interior+casa+isla+negra
- (112) Bar de Isla Negra (1958-1965).
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+interior+casa+isla+negra
- (113) Bar de La Chascona. Volumen 2 (1957)
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+interior+la+chascona
- (114) Bar de La Chascona. Volumen 1 (1953-1956)
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+interior+la+chascona
- (115) Bar La Chascona. Volumen 3 (1957-1958)
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+interior+la+chascona
- (116) Bar de La Sebastiana (1959-1961).
https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+interior+la+sebastiana
- (117) Tabla donde aparece la casa Michoacán como Inmueble de Conservación Histórica (ICH). Plan Regulador Comunal de la Reina 2010.
- (118) Alzados de la casa hechos en el 2010 después del terremoto para acometer la rehabilitación. Fundación Delia del Carril.
- (119) Blanca cabeza de Venus. Fotografía del libro BOIZARD, Ricardo: Patios Interiores, Nascimento, Santiago, 1948.
- (120) Camino de piedra que, según testimonios orales, fue hecho por Neruda. Foto autor, agosto 2015.
- (121) "Araucanía". El árbol más emblemático de la finca. De pie en 2013.
- (122) "Araucanía" abatido por una tormenta en 2015. Foto autor, agosto 2015.
- (123) y (124) Espacio intermedio fotografiado por ambas caras. Fotos autor agosto 2015.
- (125) Fotografía de los años 50 donde aparece en la parte trasera de los personajes el porche, entonces con sus cuatro pilares de madera. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (126) y (127) Porche reformado donde se sustituye en una intervención desafortunada una viga de madera por cercha metálica y pilares metálicos en los extremos. Fotos autor agosto 2015.
- (128) Planta esquemática de lo que hemos llamado espacios exteriores (E), espacios intermedios (I), y espacios interiores (Int.). Autor.
- (129) Fotografía actual fachada este. Acceso principal desde la Av. Lynch. Autor agosto 2015.
- (130) Detalle de ventana como parte integrante de una estantería de madera de pino. Autor agosto 2015.
- (131) Vista general desde la galería. Autor agosto 2015.
- (132) Desembarco de la escalera. Autor agosto 2015.

- (133) Detalle trabajo en la madera. Autor agosto 2015.
- (134) Vistas de la galería. Autor agosto 2015.
- (135) Detalles de la biblioteca. Autor agosto 2015.
- (136) Detalle chimenea de ladrillo quemado 2006. Fundación Delia del Carril.
- (137) Neruda con Diego de Rivera en el mismo espacio de la biblioteca en 1953. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (138) Esquemas de las cuatro bibliotecas-escritorios de Neruda numeradas por orden cronológico: Michoacán, La Chascona, La Sebastiana e Isla Negra. Dibujadas todas con orientación norte. Autor.
- (139) Foto del salón-comedor desde la chimenea. Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
- (140) Foto del salón-comedor desde el acceso agosto 2015.
- (141) Umbral que precede a la chimenea-asador en piedra. La pequeña ventana de medio punto con orientación suroeste deja pasar una luz peculiar al recinto. (2006). Fotografías facilitadas por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
- Foto (142) de los años 50 aparecen Neruda y Alejandro Lipschütz en el mismo lugar.
- (143) Neruda posa junto a su colección de mariposas. Fotografía facilitada por Ana María Olivares Rivas, Directora ejecutiva de la Fundación Manos Abiertas para el Desarrollo.
- (144). En la actualidad, parece restaurado y sustituidas muchas mariposas, el cuadro está colgado dentro de la chimenea-asador. Autor agosto 2015.
- (145) Tres Fotografías del taller en 2006 con los problemas de humedad en el techo. La última foto es del mismo lugar en 2015 donde se aprecia que se ha tabicado el espacio. Fundación Delia del Carril.
- (146) Burbuja ambiental de Banham. BANHAM, Reyner: "A home is not a House", Art in América, abril, 1965: Pág.59.
- (147) Profusión de objetos en la casa de Isla Negra. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (148) Objetos y moradores. Salón de Isla Negra. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (149) 3 fotografías. Espacios y objetos en la Sebastiana. Autor agosto 2015.
- (150) Objetos que conforman uno de los espacios singulares en la casa de Isla Negra. Mascarón de proa la Guillermina. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (151) El caballo en dos fotografías en distintas épocas. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (152) Neruda recogiendo caracolas en Varadero, Cuba 1942. Fotografía de Mario Carreño.
- (153) FUNDACIÓN NERUDA: "Pablo Neruda. Isla Negra. Mi casa entre las rocas", Chile.
1. María celeste procede de un mercado de las pulgas de París. 2. La Micaela último mascarón en llegar a Isla Negra (1964). 3. La bonita hecha en pino de Oregón. 4. Jenny Lind representaba a una cantante de ópera sueca. 5. La Medusa mirando al mar. 6. La Sirena de Glasgow colgada en su posición original en el salón y el pirata sir Francis Drake.
- (154) Mascarón en el exterior de la casa de Isla Negra. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004: Págs. 36-37. Isla Negra, 1940, tomada por el arquitecto Rodríguez Arias.
- (155) Biblioteca estudio (Volumen 3). https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (156) Salón-estar (Volumen 2). La Chascona. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (157) "Odas Elementales" <http://www.neruda.uchile.cl/obra/odaselementales.htm>
- (158) 1: Silla "Catalana"; 2: Sofá de espino; 3: Silla "Isla Negra". Mobiliario de Mueble Sur. CALDERÓN, Pilar y FOLCH, Marc: "Neruda-Rodríguez Arias. Casas para un poeta", Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004: Pág. 94.
- (159) Mobiliario de Muebles Sur. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=muebles+sur+chile
- (160) 4. Banco en el umbral de la chimenea. 5. Detalle del trabajo del marco de una puerta. 6. Sillas del comedor de madera y mimbre. 7 Mueble especialmente diseñado para el escritorio del altillo que albergaba la colección de caracolas. 8 Aparador. 9. Estantería a juego. Fotos autor agosto 2015.
- (161) Planta baja Pabellón Uper Lawn. Casa de los Smithson. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-upper-lawn/>
- (162) Interior del pabellón con dos posiciones de la escalera que permite modificar las funciones previstas para la planta. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-upper-lawn/>
- (163) Plano de situación del espacio donde está situado el bote y campanario, entre la arcada y dos volúmenes de la casa. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.

(164) Bote existente actualmente, no es el mismo "lanchón Maulino" al cual se refiere Sara Vial, se ha remplazado al original para evocar al anterior y no perder la memoria de los objetos y la memoria del habitar de la casa. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda

(165) Campanario. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda

(166) Locomóvil y Neruda en Isla Negra. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda

(167) El locomóvil agosto 2015

(168) Tabla resumen general de valores. Autor.

(169) Ejemplos de los distintos cuerpos, de tamaños y formas diversas (círculos, rectángulos, cuadrados) que se añadieron a la casa originaria con cada ampliación. Esquema de la planta baja y primera. Cada color representa una ampliación. Autor.

(170) Detalle de la chimenea forrada con sillares cortados y bolos irregulares. Utilización de la piedra en distintos acabados. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda

(171) La chimenea forrada de piedra, de pequeñas teselas de colores que hizo la muralista amiga de Neruda, Maria Martner. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda

(172) Interior donde la madera es el material primordial del acabado. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda

(173) Plantas y secciones. MORGADO, Patricia: "Stone upon Stone: From Pablo Neruda's House in Isla Negra to the Heights of Macchu Picchu", Artículo en TDSR (Traditional Dwellings and Settlements Review) Volume XXII Number 11, 2011: Págs. 40-41. <https://iaste.berkeley.edu/pdfs/22.2d-Spr11Morgado.pdf>

(174) Corresponde a la referencia A-A en el plano de planta de la figura n°2. Se aprecia la poca altura del altillo desde donde se accede al dormitorio. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda

(175) Emplazamiento. Planta general. Casa en Isla Negra. BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos". Publicaciones AOA. Santiago de Chile, mayo 2014: Pág. 44.

(176) Paisajes del entorno de la Casa en Isla Negra. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=paisajes+isla+negra

(177) Inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andalúz como Bien de Interés Cultural (BIC), con tipología de Monumento la casa Rudofsky. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=catalogo+general+patrimonio+hist%C3%B3rico+andaluz

(178) Paisaje del entorno de la Casa en Isla Negra. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=paisajes+isla+negra

(179) Declaración como Zona Típica al sector costero de Isla Negra, Comuna del Quisco. V región de Valparaíso. Decreto 1187 de 15 de diciembre de 1997.

(180) Instructivo Especial de Intervención de la zona típica y pintoresca de la Comunidad de Isla Negra de 17 de diciembre de 1997, aparecen algunos planos elaborados por el Consejo de Monumentos Nacionales como el de esta figura, donde el punto representa la casa de Isla Negra declarada Monumento.

(181) Parte del texto del Decreto 364, que sustituye al 1187, que declaró Monumento Nacional en la categoría de zona típica y pintoresca el sector costero de Isla Negra.

(182) Plano que acompaña el Decreto 364 con la ampliación del área protegida.

(183) Alzados sur y norte donde se ve la composición de formas, escala y materiales combinados para conseguir una estética general. Fundación pablo Neruda.

(184) Emplazamiento. Planta general de La Chascona con los tres volúmenes que la componen y los espacios exteriores que forman parte integral del concepto de casa. Autor.

(185) Alzado de La Chascona vista desde la calle de acceso. A pie de calle es imposible adivinar lo que esconde el interior de este solar. Foto agosto 2015.

(186) Foto tomada por el fotógrafo chileno Luis Poirot 1982. La Chascona pegada al Cerro San Cristóbal.

(187) Alzado del volumen 2 salón perfectamente camuflado con la vegetación formando parte integral con el paisaje. Foto autor agosto 2015.

(188) Alzado del volumen 3. Estudio-biblioteca absorbido por la vegetación. Se respetó la posición de los árboles existentes para la obra de este volumen. Foto autor agosto 2015.

(189) Expediente de declaración propuesta como "Zona Típica" de Bellavista.

(190) Las tres plantas propiedad de Neruda. La 1 destinada a zona común. 2. dormitorio. 3. escritorio-biblioteca. Las cotas nos permiten ver la escala reducida de los espacios. BROWNE, Enrique: "Borges y Neruda arquitectos". Publicaciones AOA, Santiago de Chile, mayo 2014.

(191) Vista al puerto de Valparaíso desde la Sebastiana. La importancia del entorno. <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2012/01/17/la-sebastiana-una-casa-en-el-aire/>

- (192) Terremoto de Valparaíso 1906. Archivo Fotográfico Patrimonial. Biblioteca Budge. Universidad Católica de Valparaíso. Amaya Irrarrázaval. Artículo "El patrimonio perdido en Valparaíso" Revista Archivum año v nº 6.
- (193) Calles de Valparaíso. <http://www.valparaisopatrimonio.cl/index.php/imagenes-de-valparaiso>
- (194) Vista al puerto de Valparaíso desde la Sebastiana. La importancia del entorno.
- (195) Vista de Valparaíso La importancia del entorno. http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&l=en&id_site=959&gallery=1&&index=1
- (196) Vistas de la Sebastiana adosada al teatro Mauri. La importancia del entorno. http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&l=en&id_site=959&gallery=1&&index=1
- (197) Declaración de Monumento Nacional, con la categoría de Zona Típica o Pintoresca para el área histórica de Valparaíso en febrero de 2008. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1010459>
- (198) 1. Paleta de colores de un cuadro del Museum of Fine Arts en Boston, que nos recuerda las formas y colores de Valparaíso (autor). 2. Cerro frente al puerto de Valparaíso. 3. Perspectiva de la ciudad. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=fotos+valparaiso+chile&*&index=1
- (199) Tabla del valor patrimonial de Neruda. Autor.
- (200) Esquema de la apropiación del espacio y su transformación en espacio o bien simbólico, generador de identidades individuales o de grupo adaptado del de Vidal. Autor.
- (201) Anexo 2. Tabla nº 2.2. Construcción de Series Monumentales Históricas Inmuebles 1926-2000. Monumentos asociados a personajes nacionales. Serie: casas. RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Pág. 229.
- (202) Tabla que aparece en la presentación de la Base Documental Específica: Listado Patrimonial Monumentos Históricos Inmuebles: Periodo 1926-2000. Tabla nº 01: Listado del patrimonio chileno 1926-2000. RABÍ Contreras, Salim: "Cultura popular y formación de capital patrimonial. El discurso oficial del Patrimonio Chileno en el siglo XX". Tesis de doctorado, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2015: Pág. 229.
- (203) y (204) La Biblioteca y los Archivos que donó Neruda a la Universidad de Chile en 1954. Foto autor 2015.
- (205) Guía facilitada para la visita a La Chascona (Santiago).
- (206) Guía facilitada para la visita a La Sebastiana (Valparaíso).
- (207) Guía facilitada para la visita de Isla Negra.
- (208) Pablo Neruda y poetas españoles caminando por las calles de Madrid. 1935. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (209) Pablo Neruda con Federico García Lorca en España (1934). https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (210) Homenaje a Luis Cernuda (sentado, al frente de la mesa) en Madrid, en abril de 1936. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (211) Plano de Moguer donde aparecen situados los sitios vinculados con Juan Ramón, todos bastante próximos. Plano incluido en la documentación de la declaración del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía de 30 de enero de 2015. Decreto 17/2015.
- (212) Mapa topográfico del Término Municipal de Moguer. Documentación de la declaración del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía de 30 de enero de 2015. Decreto 17/2015.
- (213) Fachada actual de la casa natal y (214) Casa natal hacia 1931. Archivo fotográfico facilitado por María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, julio 2015.
- (215) (216) Plano de situación. Plano de la planta primera donde aparecen marcadas la biblioteca y hemeroteca. Ibíd.
- (217) (218) Biblioteca y hemeroteca del poeta. Ibíd.
- (219) Plano de situación de la casa museo y de la casa nº 5 de la calle Aceña. (220) Fachada principal casa museo. Ibíd.
- (221) Plano de la planta primera. 3.-Salón de la chimenea. 4.- Sala expositiva de libros dedicados. 5.- Biblioteca particular del poeta que aparece también en la fotografía (222). Ibíd.
- (223) (224) Lavaderos. Pesebre de Platero en el corral. Ibíd.
- (225) Plano de la planta baja donde aparecen los lavaderos y el pesebre de Platero. Ibíd.
- (226) Plano de situación de la casa nº 5 de la calle Aceña. Ibíd.
- (227) Fachada principal de la casa. Ibíd.
- (228) Plano de situación del paraje de Fuentepiña. Plano incluido en la documentación de la declaración del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía de 30 de enero de 2015. Decreto 17/2015.

(229) Vista del paraje de Fuentepiña con la casa al fondo. Archivo fotográfico facilitado por María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, julio 2015.

(230) Planta principal de la casa. *Ibíd.*

(231) Exterior de la casa principal hacia 1900. *Ibíd.*

(232) El pino grande bajo el cual el poeta enterró a un Platero de verdad y la casa en los años 50. *Ibíd.*

(233) La misma fachada fotografiada recientemente. *Ibíd.*

(234) Plano de situación del ámbito del bien del Cementerio parroquial. Plano incluido en la documentación de la declaración del Boletín Oficial de la Junta de Andalucía de 30 de enero de 2015. Decreto 17/2015.

(235) Plano de emplazamiento del panteón de Zenobia y Juan Ramón. Archivo fotográfico facilitado por María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, julio 2015.

(236) Lapida. *Ibíd.*

(237) Plano de Granada donde aparecen situados los sitios vinculados con García Lorca. Plano incluido en la documentación técnica para la declaración.

(238) Casa principal de la familia Lorca con la ampliación posterior de casa-museo. Archivo fotográfico facilitado por María Isabel Fernández Romero, de la Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas en la Sede de la Consejería de Cultura de Sevilla, octubre 2016.

(239) Parte trasera de los dos cuerpos contruidos en la Huerta. *Ibíd.*

(240) Jardín delantero incluido en el Sitio Histórico. (241) Espacio ajardinado delante de la Huerta que rememora su condición agrícola. *Ibíd.*

(242) Plano de emplazamiento de la Huerta de San Vicente sobre la cartografía catastral urbana. Aparece el rojo el ámbito del bien (casa y huerta) y en azul el ámbito del entorno (parque García Lorca) *Ibíd.*

(243) Plano de emplazamiento de la Huerta de Tamarit sobre la cartografía catastral rústica. Aparece el rojo el ámbito del bien (casa) y en azul el ámbito del entorno. *Ibíd.*

(244) Visión global de la Huerta desde las inmediaciones del río Genil. *Ibíd.*

(245) Vivienda principal. *Ibíd.*

(246) Interior de la casa-museo. Dormitorio de García Lorca. *Ibíd.*

(247) Parte trasera de la vivienda principal.

(248) Camino arbolado de acceso.

(249) Fotografía antigua del Cortijo de las Pasaderas o las Colonias (Viznar). *Ibíd.*

(250) Restos del actual Cortijo de las Pasaderas. *Ibíd.*

(251) Vista general del entorno desde el Cortijo. *Ibíd.*

(252) Plano de situación de la Finca del Cortijo de las Pasaderas sobre la cartografía catastral rústica. Aparece el rojo el ámbito del bien. *Ibíd.*

(253) Plano de emplazamiento de la casa natal de Federico en Fuente Vaqueros sobre la cartografía catastral urbana. Aparece el rojo el ámbito del bien (casa). *Ibíd.*

(254) Fachada principal. *Ibíd.*

(255) Antiguo granero de la casa. Actual sala de exposiciones. *Ibíd.*

(256) Plano de emplazamiento de la casa de Federico en Valderrubio sobre la cartografía catastral urbana. Aparece en rojo el ámbito del bien (casa) y en azul el ámbito del entorno. *Ibíd.*

(257) Fachada principal. *Ibíd.*

(258) Patio. Cuadras y pajares. *Ibíd.*

(259) Interior de la casa-museo. Cocina. *Ibíd.*

(260) Camino de acceso a la Fuente. *Ibíd.*

(261) Vista de la escalera desde el interior de la Fuente. *Ibíd.*

(262) Vista de la Vega de Valderrubio desde la puerta de entrada a la Fuente. *Ibíd.*

(263) Vista del río desde la Fuente. *Ibíd.*

(264) Fachada principal. *Ibíd.*

(265) Fachada interior y patio posterior. *Ibíd.*

(266) Distribución de la vivienda dibujado por José Pérez Rodríguez. *Ibíd.*

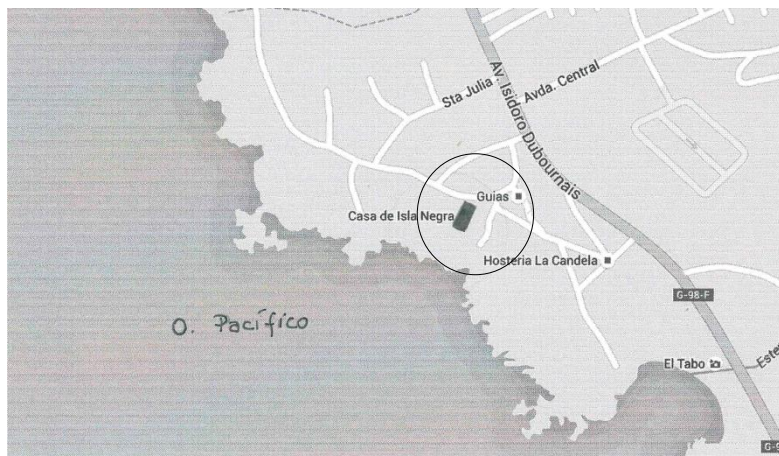
(267) Plano de Chile donde aparecen situados los sitios vinculados con Pablo Neruda. Esquema de la Red. Emplazamientos dispersos en tres regiones separadas hasta 670km, por ejemplo, en el caso de Santiago y Temuco. Autor.

(267.1) Plano a mayor escala de la V región y Santiago, donde aparecen situados los sitios vinculados con Pablo Neruda. Emplazamientos dispersos en tres regiones separadas hasta 670km, por ejemplo, en el caso de Santiago y Temuco. Autor.

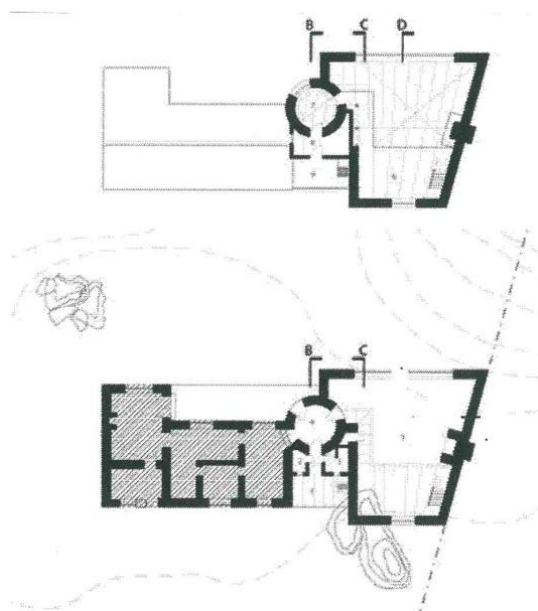
- (268) Neruda en Temuco. 1952. Temuco (Chile). Pablo Neruda, sentado, a la entrada de una casa, en Temuco. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (269) Ciudad de Temuco en 1900 con el trazado en damero, con el río Cautín y la línea del ferrocarril. Archivo fotográfico de la Fundación Neruda.
- (270) Plano general de la colonización de Cautín. 1910. Centro de Temuco con el río Cautín al sur y las parcelas de casas-quintas de grandes extensiones. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.
- (271) Una calle de Temuco en 1921 con su arquitectura básica. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996
- (272) Logo nerudiano. En el lugar de la casa cuelga en la fachada en la actualidad el símbolo nerudiano del pez y una placa donde se lee un verso de Pablo Neruda. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fundacion+pablo+neruda
- (273) Planos de la distribución interior de la casa en los años 50. Dibujos de Francisco González de Canales sobre las plantas levantadas por Carlos Durán. Fundación Delia del Carril.
- (274) Fotografías, plantas, esquema, alzados, ya representados. Fundación Neruda. Fotografía sacada del Archivo Central Andrés Bello Universidad de Chile y Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.
- (275) Esquema que muestra la primera etapa de construcción de la casa en el terreno originalmente adquirido con los volúmenes 1 y 2. MAYORGA, Elena: "Las casas de Pablo Neruda", Tesis de doctorado, profesor guía Rodrigo Lagos, Universidad de Bio-Bío, Facultad de Arquitectura, Concepción, Chile, 1996.
- (276) Alzado de los dos volúmenes. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+la+chascona
- (277) Planta general de la Chascona con todas sus piezas (1958).
- (278) Plantas generales de la Sebastiana.
- (279) Fotografía fachada casa La Sebastiana. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+la+sebastiana
- (280) Cantalao 1971. Pablo Neruda, Matilde Urrutia y hombre no identificado, junto a casa que ordenó construir Neruda, en Cantalao. En primer plano, maderos. Archivo fotográfico Fundación Neruda.
- (281) Neruda en Cantalao junto al ancla, que simboliza su intención de permanecer en el lugar. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+neruda
- (282) Foto de Cantalao en la actualidad. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+cantalao
- (283) A las esculturas anteriores se suma una obra del 2014 llamada "Mínima Catedral", de hierro, diseñada y construida por el artista Luis Prato Escárate y el arquitecto Ignacio Prieto. https://www.google.es/?gws_rd=ssl#safe=strict&q=fotos+cantalao
- (284) Fotografía de Ramiro Insunza.
- (285) Planta baja de la Manquel. <http://bernardoreyes2007.blogspot.com.es/2007/08/ramiro-inzunza-el-desconocido.html>
- (286) Fotografía de Ramiro Insunza. Estado ruinoso actual de la Manquel. Alzado del acceso.
- (287) Maqueta <http://bernardoreyes2007.blogspot.com.es/2007/08/ramiro-inzunza-el-desconocido.html>
- (288) En la primera " Manquel" 1971. Condé-sur-Iton, Normandía (Francia). Pablo Neruda y Volodia Teitelboim posando para la fotografía, en los alrededores de esa primera casa llamada "La Manquel". Archivo fotográfico Fundación Neruda.
- (289) Cuadro resumen. Valor en las casas de Pablo Neruda. Valor patrimonial. Autor.
- (290) Esquema de la Red de casas y lugares protegidos como patrimonio conjunto en territorio chileno. Autor.
- (291) Ruta Patrimonial Huellas de Pablo Neruda. Ámbito 1. H2. Casa de Pablo Neruda. <http://www.rutadeneruda.cl/>

CASA DE ISLA NEGRA (1939-1973).

Lámina 1



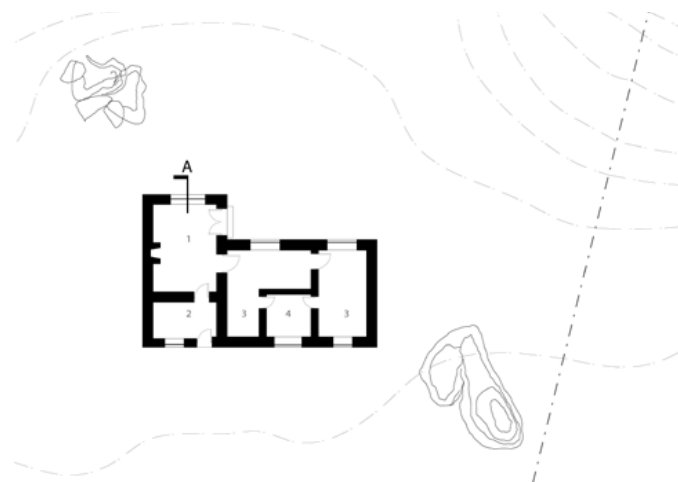
1.- Plano de situación. Costa de Isla Negra. V región de Valparaíso.



3.- Primera ampliación (1943-45)



4.- Neruda y Matilde en Isla Negra (1952) con la casa de Isla Negra al fondo.



2.- Preexistencia en la parcela. Pequeño refugio y la roca. (1938)











5.- Alzado del refugio (1938)



6.- Alzado primera ampliación (1945)

Esquema de las ampliaciones desde 1939-1990.
Lámina 2

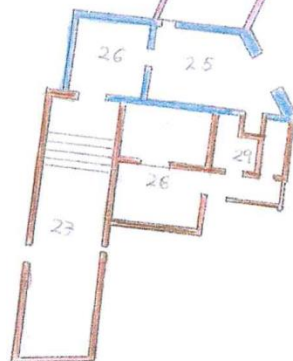
Preexistencia. Refugio. Inicio de todas las ampliaciones (1938)

PRIMERA GRAN AMPLIACIÓN (1943-65)		Casa original	1938-1939
		Primera ampliación	1943-1945
		Segunda ampliación	1952-1957
		Tercera ampliación	1956-1958
		Cuarta ampliación	1958-1965
SEGUNDA GRAN AMPLIACIÓN (1965-73)		Quinta ampliación	Desde 1965
		Sexta ampliación	1965-1970
		Séptima ampliación	1970-1973

QUINTA AMPLIACIÓN (inicia 1965)

- PLANTA BAJA
- 19.-Arcos
 - 20.-Dormitorio servicio
 - 21.-Baño
 - 22.-Pasillo
 - 23.-Biblioteca
 - 24.-Sala estar-"Martner"

PLANTA BAJA ISLA NEGRA



SEPTIMA AMPLIACIÓN (1970-1973)

- PLANTA BAJA
- 27.-Sala-exposición de las Caracolas
 - 28.-Dormitorio
 - 29.-Baño
 - 30.-Garaje
- ZONA DE SERVICIO

TERCERA AMPLIACIÓN (1956-58)

- PLANTA PRIMERA
- 14.-Segundo dormitorio Neruda-Matilde
 - 15.-Baño
 - 16.-Escaleras
- PLANTA BAJA
- 17.-Comedor de diario

SEXTA AMPLIACIÓN (1965-1970)

- PLANTA BAJA
- 25.-Sala del Caballo
 - 26.-Despacho "Covacha"

PLANTA PRIMERA ISLA NEGRA



CUARTA AMPLIACIÓN (1958-65)

- PLANTA BAJA
- 18.-Bar
 - 8.-Bodegas

PRIMERA AMPLIACIÓN (1943-45)
Casa original y ampliación

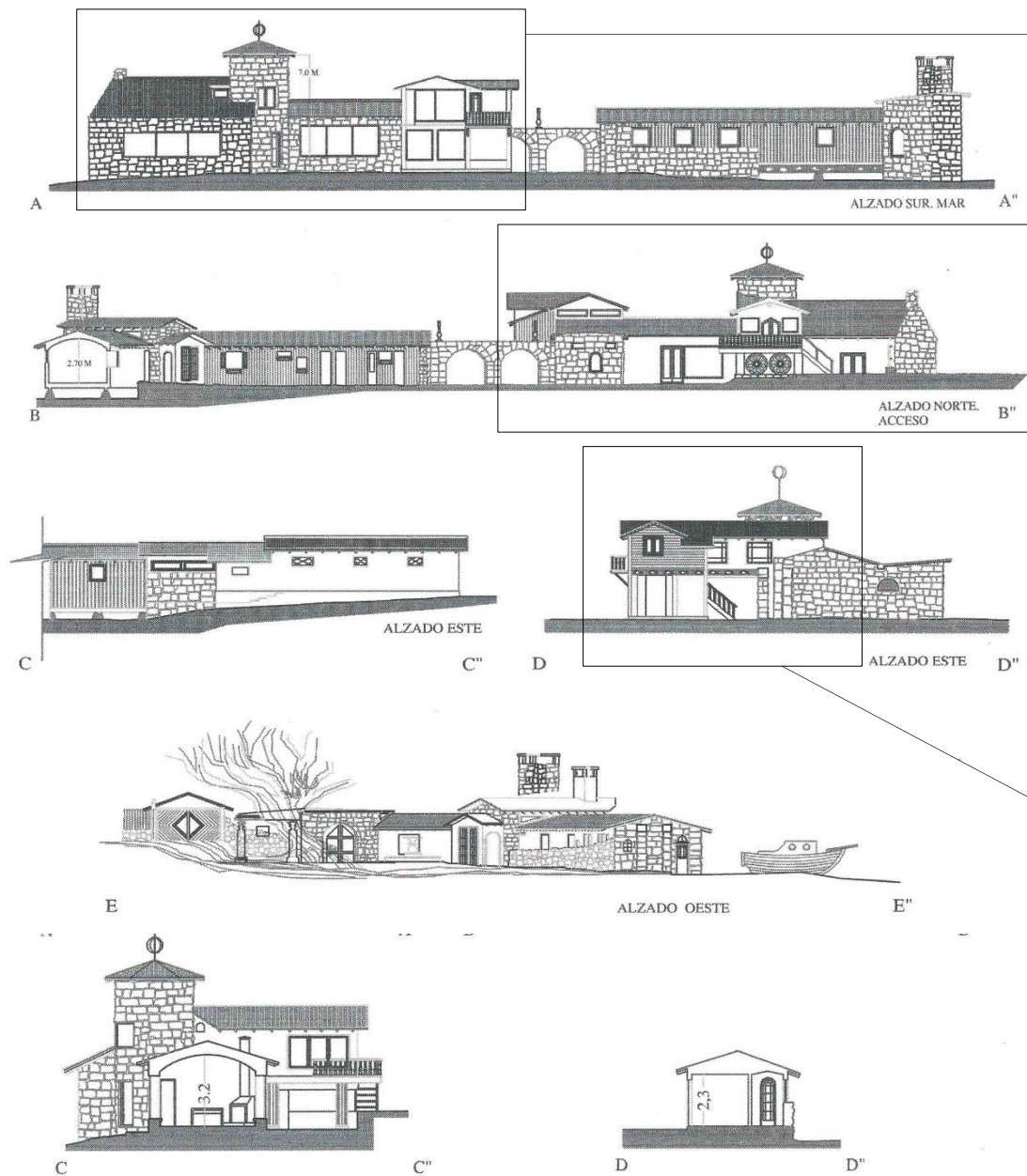
- PLANTA PRIMERA
- 1.-Porch
 - 2.-Aseos
 - 3.-Núcleo acceso (charnela)
 - 4.-Estar principal
 - 5.-Comedor
 - 6.-Acceso cocina
 - 7.-Cocina
 - 8.-Alacenas. Bodegas en la 4ª ampliación
- PLANTA BAJA
- 9.-Altillo-biblioteca
 - 10.-Dormitorio circular
 - 11.-Despacho

SEGUNDA AMPLIACIÓN (1952-57)

- PLANTA PRIMERA
- 12.-Dormitorio Neruda-Matilde
 - 13.-Acceso exterior

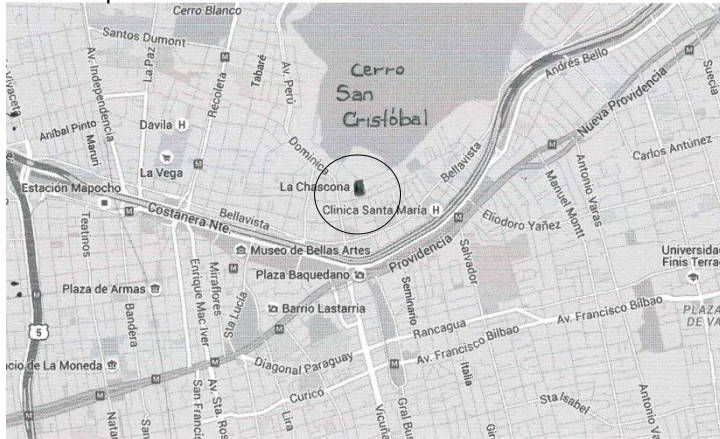
Alzados y secciones de la casa de Isla Negra.

Lámina 3

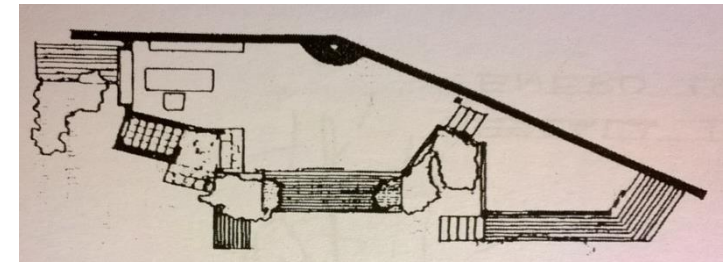


CASA LA CHASCONA (1952-1956)

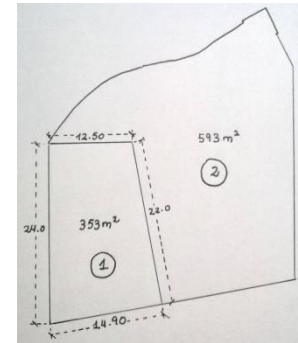
Lámina 4



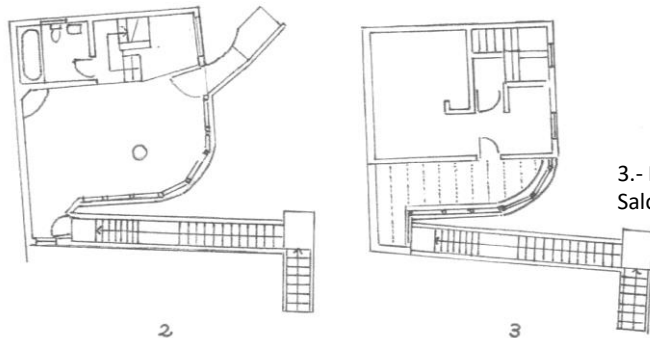
1.- Plano de situación. Región Metropolitana de Santiago de Chile.



5.- Tercer volumen V3 construido (1957).
Parte más alta del solar. Biblioteca-escritorio.



2.- Primer solar adquirido 1 (1952) y
ampliación 2 (1956) . No hay preexistencias.
Solar con mucha pendiente.



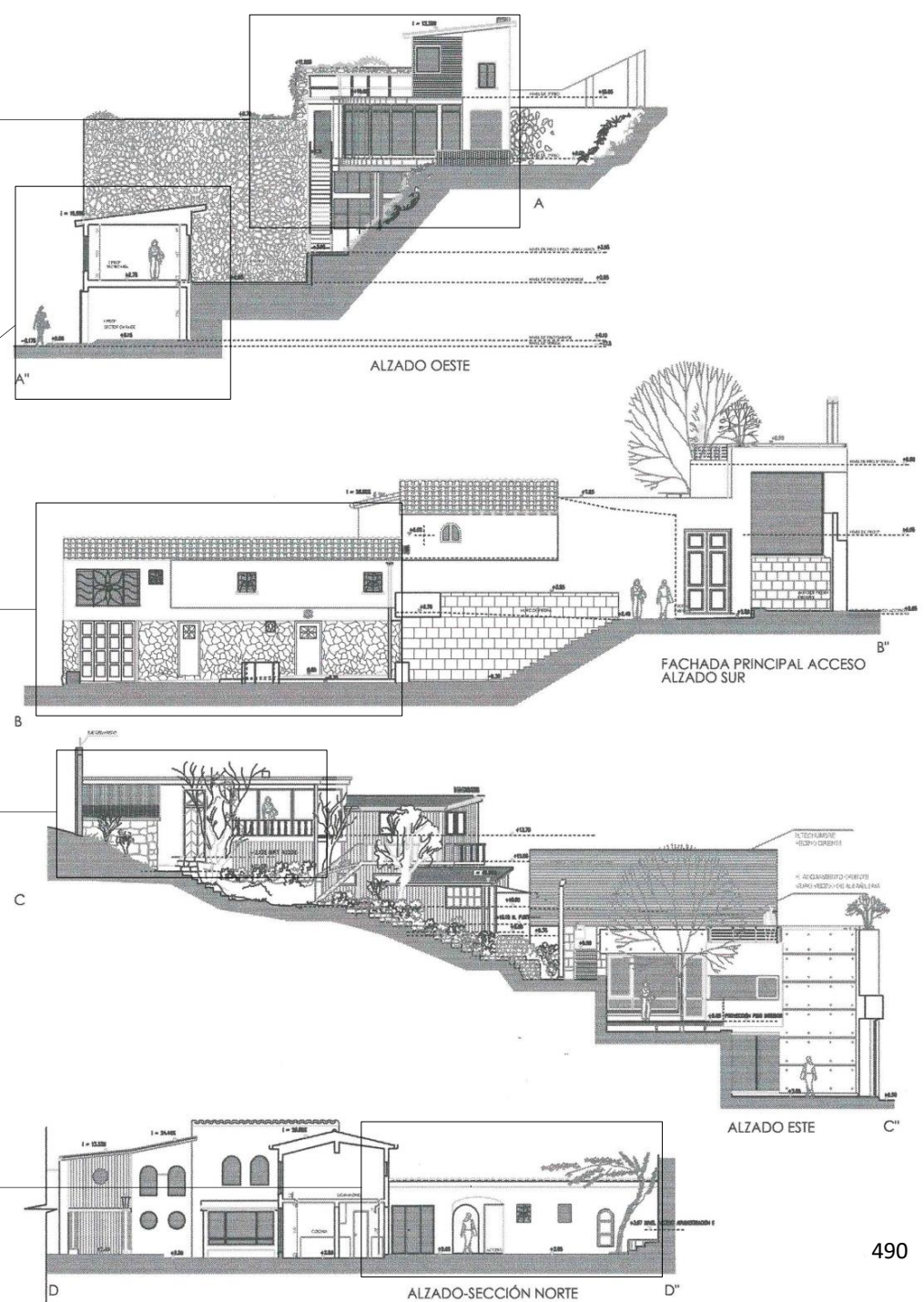
3.- Primer volumen V1 construido (1952).
Salón y dormitorio principal.



4.- Segundo volumen V2 construido (1953). Fachada a calle.
Bar y comedor.

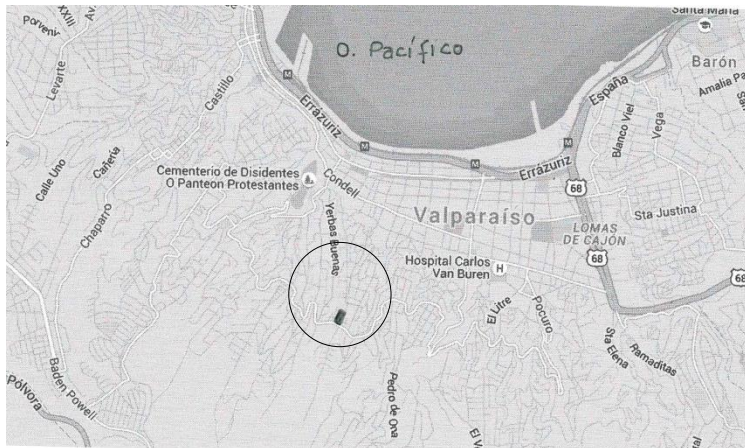


Alzados y secciones La Chascona.
Lámina 5

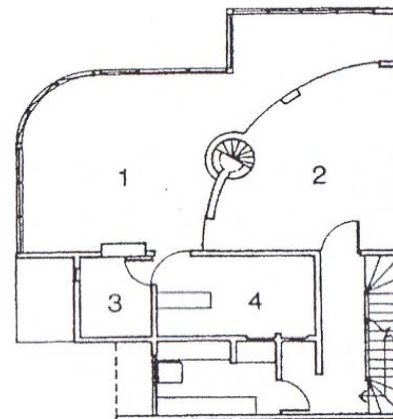


CASA LA SEBASTIANA (1959-1961)

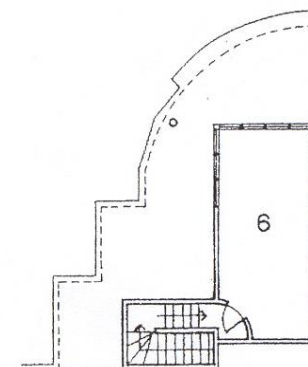
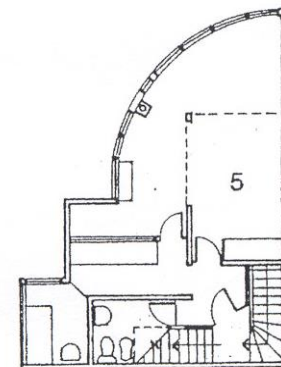
Lámina 6



1.- Plano de situación. V región de Valparaíso.



2.- Planta segunda y tercera de la casa Neruda. Como preexistencia: la casa de los Velasco-Martner: planta baja y primera.



3.- Planta cuarta: Escritorio.



ELEVACION OESTE

4.- Alzado oeste



5.- Plantas propiedad de Neruda -Urrutia. Las plantas inferiores propiedad de la familia Velasco-Martner



ELEVACION NORTE

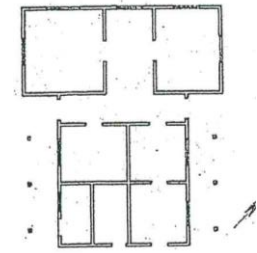
6.- Alzado norte con las vistas al puerto

CASA MICHOACÁN (1941-1955)

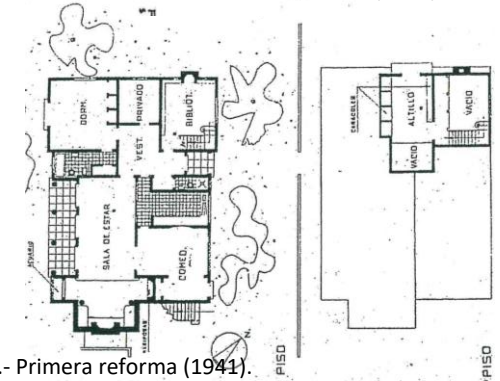
Lámina 7



1.- Plano de situación. Región Metropolitana de Santiago de Chile. Comuna La Reina.



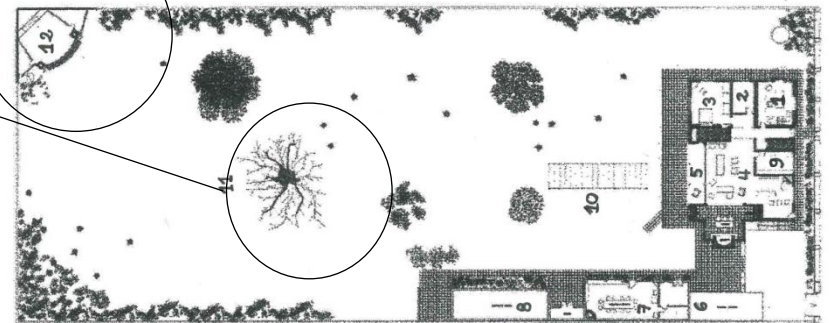
2.- Primera construcción . Preexistencia (1939).



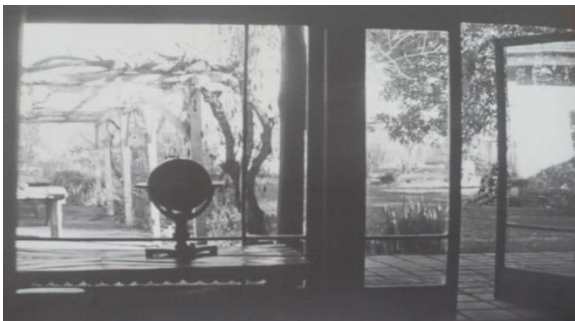
3.- Primera reforma (1941).



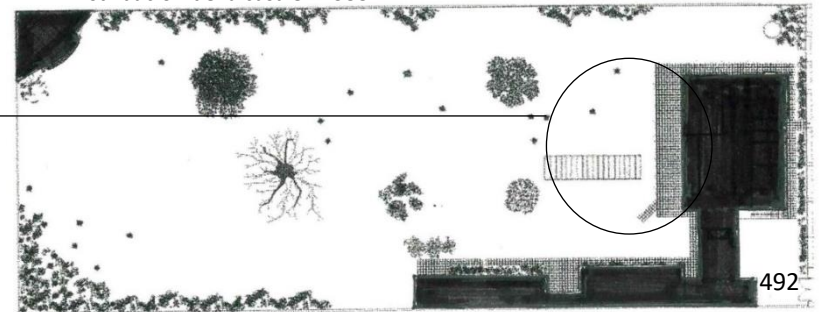
5.- Teatro en el jardín "García Lorca" y el árbol "Araucanía".



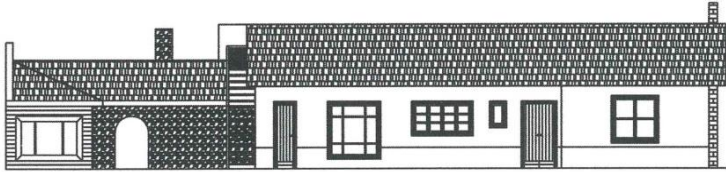
4.- Distribución de la casa en 1955



6.- Parra sobre estructura de madera. Objetos en el jardín.



Alzados y secciones Michoacán de los Guindos
Lámina 8



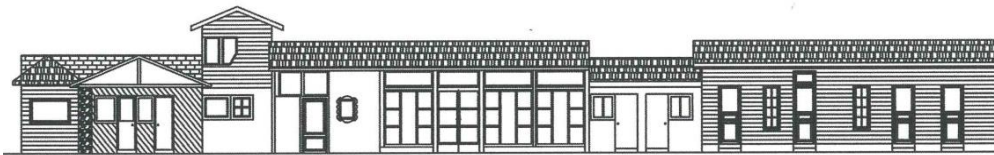
Alzado este. Acceso principal



Alzado norte. Biblioteca, estudio y dormitorio



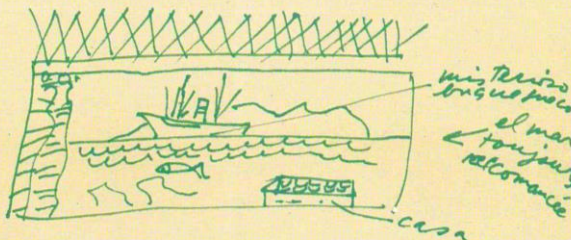
Alzado oeste. Salón-comedor



Alzado norte ampliación. Talleres, bodega y servicios



Antofagasta / de Marzo
1945
grande eticas y aprecia-
do catalán: te escribi-
mos desde el cuarte mas
hermoso que hay en el arido
Norte, con una ventana asi.



tenemos una salita y luego
un dormitorio donde de causa-
mos de nuestros viajes por
la Pampa:

"Canto a la Pampa la tierra triste
reproba tierra de maldición
qué de vedores

jamaas se viiste
nicu lo mas bello de
la estacion

pero no olvides:
que la cocina debe tener depó-
sito de agua caliente, que
el mismo gasfiter debe dejarla
instalada, que no humee - tan-
bien debe tener ~~un~~ cañón o chi-
menea.

ojalá me enviaras los
croquis (no olvides grande)
comodo, aafa' con mucha
madera y cojines, asi



pero no lo hagas asi porque
es muy flojo,

no vamos el 8 en avion o
talvez en navio

Salvaciona lo del flete como
pueda ser mas barato

Si solamente falta la cocina (su traslado se puede hacer
en la Microperro mas baratura. Hornos) -

Tu carta nos ha regocijado den-
tro de su severo estilo. Te
lanzamos siguientes preguntas:

1) porque no has compra-
do los vidrios? Te dejó
el pedido en la firma
conocida?

2) Cual es tu impresion
general del estable-
cimiento?

3) Los muebles de la peque-
na pileta de Anita →
que dejó encargada
al maestro Garcia,
se hicieron?

4) No olvides exigir
a nuestro fenicio ami-
go Arguado que ponga
pino rojo muy peta-
do que lo hay.

recueris girar por diez
mil pesos; ay! en cheque

Te envío este cheque, no se'muy
bien si tenemos fondos, me tele-
grafias si hay contra tiempo,
Direccion Hotel Maury
Antofagasta.
Te abrazo jo y Hornos

Pablo Neruda